

Wachsarbeiten des 16. bis 20. Jahrhunderts



Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig
Wachsarbeiten des 16. bis 20. Jahrhunderts

Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig

Johanna Lessmann · Susanne König-Lein

Wachsarbeiten des 16. bis 20. Jahrhunderts

Braunschweig 2002

Band I	Johanna Lessmann, Italienische Majolika, 1979
Band II	Gunter Rudolf Diesinger, Ostasiatische Lackarbeiten, 1990
Band III	Christian von Heusinger, Die Handzeichnungssammlung Textband, 1997 Tafelband I, 1992
Band IV	Ursel Berger · Volker Krahn, Bronzen der Renaissance und des Barock, 1994
Band V	Leonie von Wilckens, Die mittelalterlichen Textilien, 1994
Band VI	Rudolf-Alexander Schütte, Die Kostbarkeiten der Renaissance und des Barock, 1997
Band VII	Wolfgang Leschhorn, Katalog der griechischen Münzen, 1998 (Sylloge Nummorum Graecorum Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig)
Band VIII	Regine Nahrwold, Künstler sehen sich selbst – Graphische Selbstbildnisse des 20. Jahrhunderts, 2000
Band IX	Johanna Lessmann · Susanne König-Lein, Wachsarbeiten des 16. bis 20. Jahrhunderts, 2002

Wacharbeiten des 16. bis 20. Jahrhunderts / Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Kunstmuseum des Landes Niedersachsen. [Autorinnen: Johanna Lessmann ; Susanne König-Lein]. - Braunschweig : Herzog Anton Ulrich-Museum, 2002

Unterstützt von der
Hans und Helga Eckensberger-Stiftung

Christian Benjamin Rauschner, Judith mit dem Haupt des Holofernes, 1747–1767, (Kat. Nr. 68)
Museumsfoto Bernd-Peter Kaiser

Redaktion: Susanne König-Lein

Satz und Lithoherstellung:
PER Digitaler Workflow GmbH, Braunschweig

Herstellung:
Limbach Druck und Verlag, Braunschweig

<https://doi.org/10.24355/dbbs.084-201810101206-0>

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	7
Grußwort	8
Danksagung	9
Einleitung:	
Material und Technik	11
Verwendung	13
Wertschätzung	15
Sammlungsgeschichte	16
Katalog	
Deutschland	24
Italien	183
Frankreich	193
England	196
Katalog der Wachsarbeiten im Braunschweigischen Landesmuseum	202
Literaturverzeichnis	224
Fotonachweis	240
Konkordanz	241
Register	242

Den Braunschweiger Bürgern wurde in den Maitagen des Jahres 1759 ein wahrhaftes Panoptikum zum Besuch offeriert. Ein Inserat in den *Braunschweigischen Anzeigen*, Anno 1759. 40tes Stück. Sonnabends, den 19. May. in der Spalte 678 bietet an: *Es wird hierdurch kund gethan, daß allhier auf dem Bohlwege, im sogenannten Prinz Eugen, folgendes in Wachs poussirt zu sehen: a) Ihro Königl. Maj. in Preussen, so nach einem Originale verfertigt, b) I. Grenadier von der Leibgarde, c) I. schwarzer Husare, und d) I. Feldjäger, alle in Lebensgröße, und Uniform mit Ober- und Untergewehr. Es ist alles so künstlich ausgearbeitet, als wenn sie wirklich leben. Wer also Belieben hat, diese Kunststücke zu sehen, derselbe kann sich des Morgens von 8. bis 11. und des Nachmittags von 1. bis 6. Uhr, allda anfinden, über 8. oder 10. Tage aber wird dieses allhier nicht gezeigt werden.* Wer wollte nicht mit leichtem Schaudern oder in Ehrerbietung Friedrich dem Großen gegenüberstehen? Noch heute bleibt das Faszinosum spürbar, das Zeitgenossen im Angesicht von Wachsarbeiten fühlten. Diese streben nach einer perfekten Wiedergabe des Vorbildes, so daß Porträts oftmals – wie auch in der Anzeige vermerkt – wie lebensecht wirken. Deshalb bedient man sich ja noch heute des Materials „Wachs“: das berühmte Wachsfigurenkabinett *Madame Tussaud's* bildet ständig weitere Personen der Öffentlichkeit ab. So hat Wachs seine Aktualität nicht verloren und erfreut sich steigender Beachtung. Berliner Ausstellungen der letzten Jahre – etwa *Sieben Hügel* 1999 und *Theater der Natur und Kunst* 2000 im Gropius-Bau – bezogen Wachsarbeiten ein und nutzten deren (Schau-) Wirkung.

Ursprünge des Sammelns von Wachsarbeiten liegen in der Kunstammer und so verwundert es nicht, daß das Herzog Anton Ulrich-Museum, dessen Bestände aus den alten herzoglichen Sammlungen gespeist wurden, über eine umfangreiche, herausragende Sammlung von Reliefs und Figuren aus Wachs verfügt. Einen Bestandskatalog hierzu herauszubringen, war bereits seit langem der Wunsch des Museums. In den Jahren 1977 und 1978 arbeitete Dr. Johanna Lessmann im Rahmen eines Forschungsstipendiums der Deutschen Forschungsgemeinschaft an der wissenschaftlichen Katalogisierung der Bestände. Unterstützt von meinem Amtsvorgänger, Dr. Rüdiger Klessmann, und vom zuständigen Abteilungsleiter, Dr. Bodo Hederigott, widmete sich Frau

Lessmann dieser Aufgabe, für die im Hause kaum Vorarbeiten existierten. Bei der Deutschen Forschungsgemeinschaft war damals Herr Sylvester Rostoski ihr Ansprechpartner. Allen drei Herren gilt für Anregung und Unterstützung trotz aller zeitlichen Distanz immer noch ein herzlicher Dank. Die Beanspruchung in der Museumspraxis, zunächst als Kustodin im Herzog Anton Ulrich-Museum, seitdem als stellvertretende Direktorin im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, hat die Arbeiten von Frau Lessmann zunächst nicht zur Vollendung kommen lassen.

Frau Lessmann hatte jedoch die Grundlage des Bestandskataloges geschaffen. Ca. 80 % der Werke waren von ihr erfaßt und beschrieben worden. In diesem Stadium erklärte sich Dr. Susanne König-Lein im Herbst des Jahres 2000 bereit, die Texte aufzuarbeiten und zu veröffentlichen. In sehr kurzer Frist brachte sie das vorliegende Material auf den wissenschaftlich neuesten Stand, ergänzte die Ausführungen und schrieb die noch fehlenden Katalogteile und die Einführung. Beiden Autorinnen danke ich sehr herzlich für Ihr Engagement, das zu einem sehr positiven Resultat geführt hat. Die Beteiligung der Autorinnen an den jeweiligen Texten wird durch Namenskürzel verdeutlicht.

Infolge der alten Beziehungen zwischen den Staatlichen Museen in Braunschweig lag es nahe, in diesem Band auch die Wachsarbeiten zu behandeln, die aus dem alten Herzoglichen Museum, dem heutigen Herzog Anton Ulrich-Museum, in das Braunschweigische Landesmuseum abgegeben worden sind. Schließlich wurden alle Wachsarbeiten dieses Museums, auch neuere Erwerbungen, in das Projekt miteinbezogen, um die Vollständigkeit zu wahren. Plan und Ausführung dieser Tätigkeit erfreute sich dankenswerterweise der Unterstützung von Herrn Gerd Biegel M. A., Ltd. Direktor des Braunschweigischen Landesmuseums, und seinen Mitarbeitern.

Zuletzt gilt der Dank des Museums der Hans und Helga Eckensberger-Stiftung für eine finanzielle Beihilfe, die die Drucklegung des Bestandskataloges sehr erleichtert hat.

Jochen Luckhardt

Grußwort

Schon immer war es ein Anliegen der bildenden Künste, sich ein möglichst an der Natur orientiertes Abbild der Dinge dieser Welt zu schaffen. Und es war gerade die Gattung des Portraits in seinen vielfältigen Funktionen, die immer wieder Aufmerksamkeit beim Betrachter hervorgerufen hat. Eine besondere Sparte bildeten dabei die Wachs-Bossierer, die mit ihren Mitteln des Abbildens außergewöhnliche Ergebnisse im Ausdruck der Persönlichkeit und Lebendigkeit der Darstellung erzielten. Herausragende Beispiele sind die den Höhepunkt der naturnahen Bildnisdarstellung bildenden vollplastischen Büsten. Dazu zählten die in der Sammlung des Braunschweigischen Landesmuseums einen besonderen Platz einnehmenden Wachsbüsten des Königs Friedrichs II. von Preußen. Diese Tatsache dokumentiert die reiche Rezeptionsgeschichte und die zu jeder Zeit große Faszination und Aufmerksamkeit, die diesen herausragenden Objekten der Wachsbildnerei international zuteil wurde.

Beispiele dieser Art zeigen aber auch einmal mehr, daß Werke der bildenden Kunst vielfältige Quellen historischer Erkenntnis sind. Sie erweisen sich als informatives Medium, das technische Fähigkeiten, raffinierte Kunstfertigkeiten, wechselnde Moden, kennzeichnende Standesunterschiede und vieles mehr dokumentiert.

Paul Lacroix hat diesen engen Zusammenhang zwischen Kunst und Geschichte in der durchaus überzeugenden These zusammengefaßt: „Von allem, was eine Epoche späteren Zeiten hinterlassen kann, vermag die Kunst sie noch am lebendigsten zu repräsentieren“. Dieser komplexen Qualität von Kunstobjekten auch als historisches Gedächtnis

einer Gesellschaft müssen insbesondere historische Museen Rechnung tragen. Der vorliegende Bestandskatalog der Wachsarbeiten beider staatlicher Museen in Braunschweig ist ein weiterer Schritt in der forschenden Aneignung der Geschichte und Kunstgeschichte in unserer Zeit.

Dabei sind in dem umfangreichen Bestandskatalog des Herzog Anton Ulrich-Museums auch die Wachsarbeiten des Braunschweigischen Landesmuseums aufgenommen worden, so daß eine Gesamtübersicht über die Bestände der Staatlichen Museen in Braunschweig vorliegt. Damit ist ein weiteres Beispiel der guten und kollegialen Kooperation der beiden Museen realisiert worden, wie sie in den letzten Jahren im Interesse des Museumsstandortes Braunschweig gepflegt und gefördert wird.

Zusätzlich zu diesem Gesamtkatalog wird der Bestand der Wachsarbeiten des Braunschweigischen Landesmuseums noch in einem separaten Druck herausgebracht werden, um auch dem vor allem historisch orientierten Museumsbesucher eine wissenschaftliche Begleitung zum Bestand des Braunschweigischen Landesmuseums zu ermöglichen. Den beiden Autorinnen, Dr. Johanna Lessmann und Dr. Susanne König-Lein, danke ich für die zusätzliche Arbeit und das hervorragende Ergebnis. Der Ltd. Direktor des Herzog Anton Ulrich-Museums, Professor Dr. Jochen Luckhardt, hat der gemeinsamen Publikation erfreulicherweise zugestimmt, wofür ich ihm ebenso danke wie für die Gelegenheit zu diesem Grußwort, das die gute Kooperation nochmals bestätigen soll.

Gerd Biegel

Wir danken vor allem Alfred Walz, Oliver Matuschek und Andreas Vetter sowie den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Herzog Anton Ulrich-Museums, außerdem zahlreichen Kolleginnen und Kollegen im In- und Ausland für ihre Hilfe und viele Anregungen:

Charles Avery, London
Malcolm Baker, Edinburgh/London
Marie-Claire Berkemeier-Favre, Basel
Francesca Bewer, Cambridge (Mass.)
Gerhard Bott, Bad Kleinkirchheim
Werner Bürger, Ansbach
Erika Eschebach, Braunschweig
Anne Forschler, Berlin/Birmingham
Gerhard Geffers, Braunschweig
Jan Gerchow, Essen
Alvar González-Palacios, Rom
Priscilla Grace †, New York/Philadelphia
Sabine Haag, Wien
Volker Harms-Ziegler, Frankfurt a. M.
Bodo Hedergott, Braunschweig
Brigitte Herrbach-Schmidt, Karlsruhe
Sabine Hesse, Stuttgart
Christian von Heusinger, Braunschweig
Christian Hogrefe, Wolfenbüttel
Sabine Jacob, Braunschweig/Trier
Géza Jászai, Münster
Rüdiger Joppien, Köln/Hamburg
Thomas Ketelsen, Dresden
Lars O. Larsson, Kiel
Manfred Leithe-Jasper, Wien
Edgar Lein, Braunschweig
Piotr Lukaszewicz, Breslau
Tönnies Maack, Hamburg
John V. G. Mallet, London
Dieter Matthes, Wolfenbüttel
Claudia Maué, Nürnberg
Lucy McCullen, London

Karin Möller, Schwerin
Hannelore Müller †, Augsburg
Susanne Netzer, Berlin
Jan Ostrowski, Krakau
Wulf Otte, Braunschweig
Peter Petri, Offenbach
Christina Piacenti Aschengreen, Florenz
Liselotte Popelka, Wien
Wolfgang Prohaska, Wien
Edward J. Pyke †, London
Anthony Radcliffe, London
Elisabeth Reissinger, Weimar/München
Pr. Roger Saban, Paris
Birgit Sander, Frankfurt a. M.
Bernd Schäfer, Gotha
Werner Schäfke, Köln
Ulrich Schießl, München/Dresden
Ursula Schlegel, Berlin/Florenz
Ekkehard Schmidberger, Kassel
Eike Schmidt, Washington
Rudolf-Alexander Schütte, Kassel
Werner Schwarz, Moosburg a. d. Isar
Lorenz Seelig, München
Regina Seelig-Teuwen, München
Helmut Seling, München
Rosemarie Stratmann-Döhler, Karlsruhe
Christian Theuerkauff, Berlin
Gert-Dieter Ulferts, Weimar
Jessica Ullrich, Berlin
Peter Volk, München
Johannes Zahlten, Braunschweig

• Material und Technik

Die bemerkenswerte Diskrepanz zwischen der Vielzahl an erhaltenen künstlerischen Wachsarbeiten und der meist zögerlichen Beschäftigung mit diesem Material ist nur schwer zu begründen. Obwohl Wachs seit Jahrhunderten als Werkstoff ganz unterschiedliche Anwendungsmöglichkeiten erfahren hatte, war es selten Gegenstand kunsthistorischer oder kunsttheoretischer Auseinandersetzungen.¹

Wachs zeichnet sich durch vielfältige Eigenschaften und Erscheinungsformen aus.² Heute werden unter dieser Bezeichnung verschiedene, chemisch komplizierte Gemenge zusammengefaßt, so daß zwischen organischen und mineralischen sowie chemisch erzeugten Wachsen unterschieden werden muß.³ Bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts handelte es sich fast immer um das leicht verfügbare Naturprodukt Bienenwachs; es zeichnet sich vor allem durch Elasti-

zität und Zähigkeit sowie durch einen niedrigen Schmelzpunkt aus und ist dadurch nahezu unbegrenzt formbar.⁴ In einer Abhandlung aus dem Jahr 1798 wurde Wachs beschrieben als *dichte leichte etwas ölige Substanz, welche aus den Bienenstöcken gekommen, gereinigt, durch Feuer ausgeschmolzen, dann gepresst wird*.⁵ Bienenwachs wird von Honigbienen aus Drüsen abgesondert und für den Bau ihrer Waben benutzt. Daher ist es oft mit wachsfremden Substanzen versetzt und muß vor der Weiterverarbeitung durch Umschmelzen mechanisch gereinigt werden, um als *reines Wachs* gelten zu können (Abb. 1). Wachs ist als Grundstoff trübe durchscheinend bis opak und je nach Temperatur fest oder flüssig. In erhärtetem Zustand ist es weitgehend form- und lichtbeständig, jedoch zerbrechlich und wärmeempfindlich.

Seine Beschaffenheit kann durch verschiedene Beimengungen modifiziert werden; die Rezepturen für die Mischungen

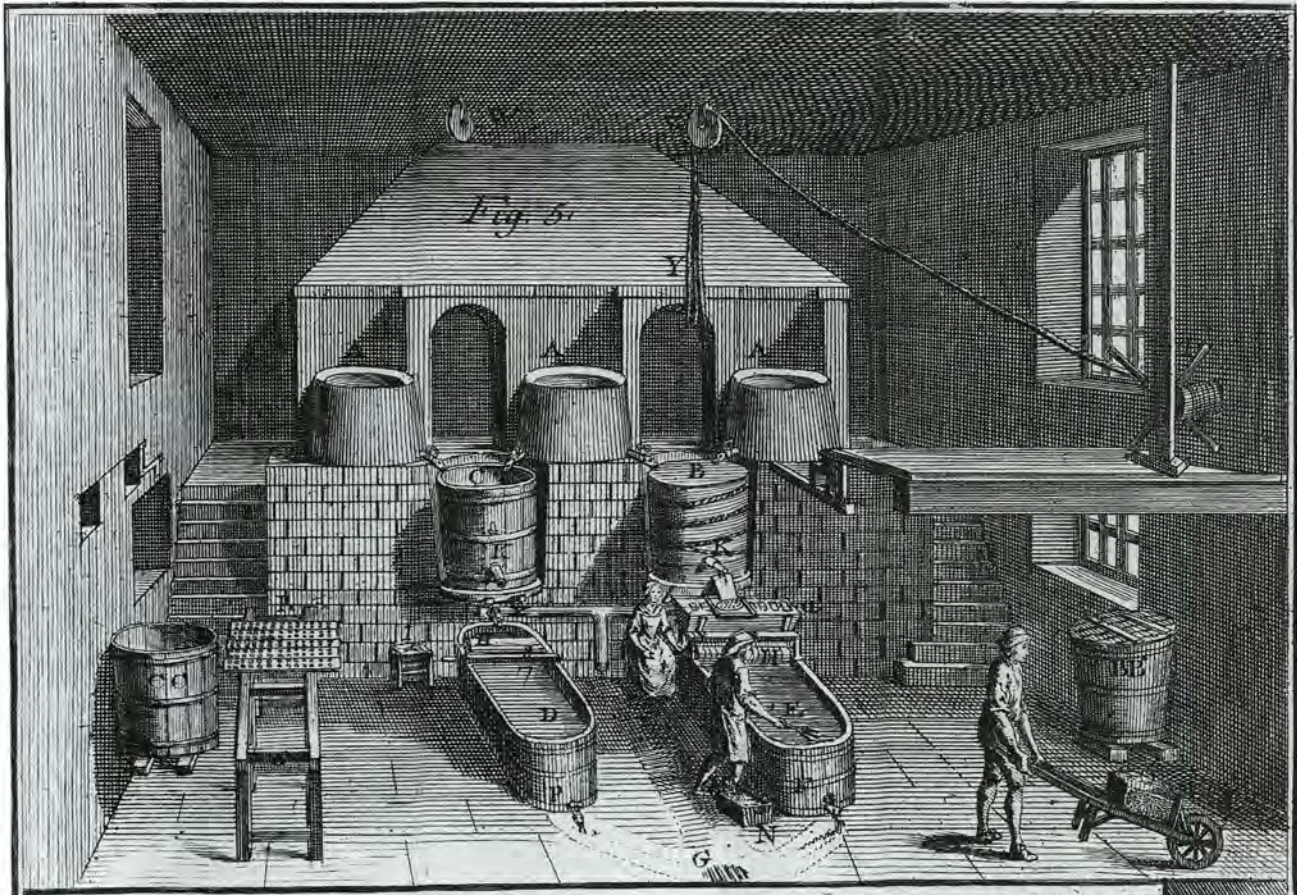


Abb. 1 Schmelzhaus (in: Encyclopédie 1770, Tafel-Bd. II)

wurden in den Werkstätten der Künstler meist als Geheimnis bewahrt. Giorgio Vasari (1511–1574) empfahl in seinem Traktat *Della scultura*, man solle etwas Tierfett, Terpentin und Pech hinzufügen, um Wachs weicher zu machen. Durch das Fett werde es biegsamer, das Terpentin verleihe Zähigkeit, das Pech die schwarze Farbe sowie eine gewisse Festigkeit, so daß das Wachs nach der Bearbeitung hart werde.⁶ Andere weichmachende Zusatzstoffe waren Talg oder Schweineschmalz, während Harz oder Kolophonium härtend wirken.⁷

Das Bienenwachs hat je nach Provenienz eine unterschiedliche Farbe, es erscheint weißlich-hellgelb bis bräunlich, aber auch in roter und schwarzer Tönung.⁸ Seit der Antike galt das sehr helle, sogenannte Jungfernwachs als Besonderheit.⁹ Dieses ist *aus solchen Stöcken, die noch nie eine junge Brut gezogen haben oder solches, das bei den Strahlen der Sonne gehörig gebleicht worden ist*.¹⁰ Generell wurde weißes Wachs bevorzugt; bereits Plinius d. Ä. (23–79 n. Chr.) bezeichnete punisches Wachs als das beste und schilderte dessen Herstellung durch Bleichen an der Luft und mehrmaliges Kochen in Meerwasser.¹¹ In sogenannten Wachsbleichen erhielt das Bienenwachs unter dem Einfluß von Sonne, Wasser und Luft die gewünschte weiße Farbe.¹² Seit dem Spätmittelalter wurde das Wachsbleichen in Städten wie Hamburg, Regensburg, Augsburg, Nürnberg und Stuttgart als selbständiges Gewerbe angesehen; es war noch im 17. und 18. Jahrhundert von großer Bedeutung und wurde in bildlichen Darstellungen dokumentiert.¹³ (Abb. 2).

Die natürliche Tönung des Wachses konnte außerdem mittels färbender Pigmente verändert werden. Weißes Wachs wurde auch durch den Zusatz von gestoßenem, gesiebttem Bleiweiß hergestellt.¹⁴ Um Wachs dunkel zu färben, benötigte man eine Anleitung von 1798 zufolge *16 Teile Wachs, 2 Teile burgundisches Pech, 1 Teil gutes Bockstalg*.¹⁵ Als Farbstoffe werden außerdem Zinnober und die Wurzel der roten Ochsenzunge genannt; Florentiner Lack erzeuge eine dunkelrote, Mennige eine hellrote Farbe. Empfohlen wird Bergblau (Azurit), Ultramarin oder das Pulver der Samen von guineischen Nachtschattengewächsen, um das Wachs blau zu färben, Grünspan oder Berggrün (Malachit) für Grüntöne. Gelbes Wachs könne durch die Beimengung der *Gurkemey-Wurzel* (Curcuma), braunes durch die *braune cöllnische Erde* (erdige Braunkohle), und Schwarzes durch Kienruß hergestellt werden.¹⁶ Das in der Masse gefärbte Wachs war außerordentlich beliebt.

In der Wachsbildnerei oder Keroplastik (vom Lateinischen *cera* für Wachs abgeleitet) sind zum einen das Gußverfahren, zum anderen das freie Modellieren zu unterscheiden. Beide Herstellungstechniken wurden für autonome Wachsfiguren angewandt und oftmals auch kombiniert. Vom 15. bis zum 18. Jahrhundert wurde das Modellieren in Wachs als *Bossieren* bezeichnet. Dabei wurden nicht nur die Hände und Finger benutzt, sondern auch hölzerne oder beinerne Bossierstäbe in verschiedenen Formen sowie Messer und Schaber. Ähnlich wie bei der Verarbeitung von Ton konnte das Wachs auch über einem Gerüst oder einem Kern aus anderen Materialien aufgetragen werden. Zum Verbinden der Teile verwendete man eine sogenannte *Löt-kolbe*, ein erwärmtes Metallinstrument.¹⁷



Abb. 2 Wachsbleiche (in: Weigel 1698)

Im 17. Jahrhundert hatte der Wiener *Hofwachsbossierer* Daniel Neuberger (1621–1680) offensichtlich eine besondere Technik entwickelt, die Joachim von Sandrart (1606–1688) folgendermaßen schilderte: *vermittelst eines spitzen Meßerleins, das er in seiner rechten Hand und von brennender Kerzen es warm machte, von einem Stück Wachs nach Nothdurft abschnidte und an die gedachten Kerzen hielte, bis es schmelzte, alsdann ließ ers auf sein Arbeit also warm abfließen und regierte mit gedachtem Meßerlein es dermaßen zu seinem Vorhaben vernünftig, daß viel unvermuthete Seltsamkeiten heraus kamen, wodurch folgend in großer Eilfertigkeit er verwunderlich geschwind geistreiche schöne Arbeiten zuwegen brachte*.¹⁸

Die Gußtechnik – unter Verwendung von Formen aus Gips oder Holz – wurde 1747 in Zedlers *Universal-Lexicon* ausführlich beschrieben: *Ist nun die Forme recht hart, und man will sie gebrauchen, [...] so halte man sie mit der einen Hand feste zusammen, [...] und giesse mit der andern Hand das wohl geschmolzene und ohne alle Blasen und Schaum stehende warme, doch nicht heisse Wachs, durch den Einguß oder Loch in die Forme, hält sodann, wenn man das Bild hohl haben will, den Einguß oder das Loch an der Form mit einem Finger zu, schüttelt solche etliche mahl geschwinde herum, thut denn den Finger von dem Einguß wieder weg, und giesset das übrige Wachs wieder aus; [...]. Wenn nun das Bild in die Form also gegossen und kalt worden, so thue man die Form sachte von einander, und nehme das Bild gemachsam aus der Forme, putze es hübsch ab, mahle und polire es, wie es die Kunst erfordert*.¹⁹

Um den Materialverbrauch zu reduzieren, wurden größere Werke überwiegend in dem sogenannten Hohlguß angefertigt; bei komplizierten Motiven wurden meist Teilformen benutzt. Die im Gußverfahren geschaffenen Werke mußten

in der Regel nachgearbeitet werden, um Unebenheiten in der Oberfläche und die Gußnähte zu entfernen.²⁰

Sowohl die gegossenen wie auch die bossierten Wachsarbeiten konnten poliert, farbig bemalt und mit anderen Materialien kombiniert werden. So wurden figürliche Darstellungen mit Haaren, Textilien, Schmucksteinen und Perlen ausgestattet, es wurden Einzelteile aus Metall sowie Glas eingesetzt oder Wachs mit pflanzlichen Stoffen zusammengefügt. Zumeist wurde durch die Gestaltung der Oberfläche eine naturalistische Wirkung angestrebt; darüber hinaus wurden mit Wachs andere Materialien imitiert. Menschliche Haut kann mit dem glänzenden und transparenten Wachs nahezu perfekt dargestellt werden, aber auch kostbare Werkstoffe wie Elfenbein oder Bronze können täuschend echt nachgeahmt werden. Dadurch wurde eine größtmögliche Vielfalt der Erscheinungsformen von Keroplastik erzielt.

• Verwendung

Wachs war in vielen Bereichen ein bedeutender und angesehener Werkstoff; Plinius d. Ä. berichtete in der Antike: *Das Wachs dient zu tausendfältigem Gebrauch im täglichen Leben.*²¹ In einer Abhandlung aus dem Jahr 1550 heißt es: *Es brauchen die Menschen das Wachss zu vilen Dingen zur Artzney und Notdurft / zum Gottesdienst / zum Bracht und Hoffart / was für Gepräng in der Kirchen und in der Welt soll angestellt werden / als bald muss das edel Wachss vornen dran sein / drauss machen die Weltkinder Kertzen und Lichter / gross und klein / zu den Banketen formieren sie aus Wachss die Schauessen in veylerley Formen und Figuren / beide der Gewächs und Thier / geben dem Wachss allerhand Farben / es muß weiß / schwarz / roht / graw / blauw / grün werden / wie es die Menschen gelust / da würt weder Gelt noch Arbeit gespart.*²²

Jahrhundertlang wurde Wachs in erster Linie für Kerzen verwendet, denen in ihrer Funktion als Lichtquelle auch eine vielschichtige Bedeutung zukommen konnte.²³ Im religiösen Bereich war Wachs immer ein außergewöhnlicher Werkstoff, sowohl im liturgischen Gebrauch wie auch für Votivgaben.²⁴ Dieser „Wachskult“ führte zu einer unermeßlichen Zahl an *Ex-voti*, oftmals in Form von Körperteilen; zudem entstanden vielerlei wächserne Wallfahrtsandenken.²⁵ Nachweislich wurden spätestens seit dem 13. Jahrhundert auch zahlreiche lebensgroße Votivfiguren aus Wachs angefertigt, von denen jedoch nur ein Bruchteil erhalten blieb. In Deutschland wurde diese Tradition lange Zeit insbesondere in Wallfahrtsorten wie Vierzehnheiligen oder Tüntenhäusern gepflegt.²⁶ Berühmt wurde vor allem die Florentiner Kirche SS. Annunziata, in der sich im 17. Jahrhundert etwa 600 lebensgroße Wachsfiguren (*voti*) befanden.²⁷

Ebenso war Wachs vor allem in Italien und Süddeutschland lange Zeit ein beliebter Werkstoff für die Anfertigung der zahlreichen Jesuskindfiguren, insbesondere für die sogenannten *Fatschenkinder*, die im Barock in Wallfahrtsorten, in Klöstern und im privaten Bereich weit verbreitet waren.²⁸ (Vgl. Kat. Nr. 118).

Schon in der römischen Antike wurden – in Zusammenhang mit dem Ahnenkult – Totenmasken aus Wachs gebildet; diese wurden in republikanischer Zeit auch für Bildnisbüsten benutzt, die als *Imagines* im Atrium eines Hauses aufgestellt fanden.²⁹ Angestrebt war eine größtmögliche Porträtähnlichkeit, die mit dem Abdruck eines Gesichtes erreicht werden konnte. Dieser Brauch wurde in der Skulptur der italienischen Renaissance aufgegriffen, wobei nicht nur Totenmasken Verwendung fanden, sondern mit Hilfe von Gips und Wachs auch Abgüsse von lebenden Personen angefertigt wurden.³⁰ Der durch diese Technik erreichte Verismus spielt seither eine wichtige Rolle in der Bildnis-kunst (vgl. Kat. Nr. BLM 1). Unabhängig davon wurde Wachs als Material für Porträtbüsten von vielen Künstlern bis weit in die Neuzeit sehr geschätzt (vgl. Kat. Nr. 121 und 122 sowie BLM 16).

Eine weitere antike Tradition des Trauerzeremoniells, bei dem die Verstorbenen in Gestalt der *Effigies*, lebensgroßen Figuren, präsent waren,³¹ wurde im 14. Jahrhundert in England und Frankreich wiederaufgenommen. Zur Anfertigung dieser sogenannten *representations* bzw. *representations*, deren Kopf und Hände aus Wachs waren, während die Körper aus anderen Materialien geformt und mit Kleidern versehen wurden, beauftragte man berühmte Bildhauer, oftmals auch offizielle Hofkünstler.³²

Diese ursprünglich mit dem Totenkult verbundenen keroplastischen Darstellungen dienten als *Memorialbildnisse* der Vergegenwärtigung verstorbener Menschen. Seit der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts wurden auch lebende Personen als Wachsfiguren dargestellt, die in ähnlicher Weise vorwiegend für repräsentative Zwecke bestimmt waren. Es entstanden zunächst vor allem Herrscherporträts, später wurden auch andere hochgestellte Persönlichkeiten in ganzfigurigen Werken gezeigt.³³ (Vgl. Kat. BLM 2, Abb. 3).

Eine große Besonderheit waren Automaten, bewegliche Figuren in Lebensgröße. 1634 schuf der Nürnberger Wachsbossierer David Psolimar in Berlin eine Wachsfigur des schwedischen Königs Gustav Adolf, die mittels eines eingebauten Uhrwerks aufstehen und die Augen bewegen konnte.³⁴ In Wien fertigte Daniel Neuberger 1658 einen ähnlichen Automaten, eine naturgetreue und ebenfalls bewegliche Darstellung Kaiser Leopolds I.³⁵

Naturalistische Wachsfiguren berühmter Zeitgenossen wurden sehr bewundert; das wachsende Interesse eines immer größer werdenden Publikums beeinflusste das Aufkommen der Wachsfigurenkabinette im 18. Jahrhundert. Bereits 1668 hatte der königliche *Sculpteur en cire*, Antoine Benoist (1632–1717), die Erlaubnis erhalten, die von ihm geschaffenen Wachsfiguren von Mitgliedern des französischen Hofes öffentlich zur Schau zu stellen. Mit den zahlreichen, in der Folgezeit entstandenen Kabinetten entwickelten sich solche keroplastischen Nachbildungen jedoch zu kommerziellen Schauobjekten; als berühmtestes Beispiel ist das seit 1833 in London etablierte Wachsfigurenkabinett der Madame Tussaud (geborene Maria Anna Grosholtz, 1761–1850) zu nennen.³⁶

In weitaus größerem Maße waren im 17. und 18. Jahrhundert jedoch andere künstlerische Gestaltungsformen ver-



Abb. 3 Wachsfigur des Königs Friedrich II. von Preußen, 1780–90 (in: Schlosser 1910/11, Abb. 39)

breitet; 1698 berichtete Christoph Weigel (1654–1725): *Der Wachsbossierer Arbeit ist nicht einerlei; etliche possieren Bilder, teils bloß in Kästl und gedrehten Büchsen, ja gar Menschengröß, so mit künstlichen Uhrwerken inwendig getrieben werden, dass sie vom Sitzen aufstehen, frei gehen und sich wieder niedersetzen. Andere machen von allerhand Vögeln mit natürlichen Federn und Lebensgröß, den Lebenden ähnlich, auch hernach von kleinen Vögeln, Thierlein und allerhand Quelque chose.*³⁷

An erster Stelle stehen demnach kleinformatige Bildnisse; als autonome Kunstwerke sind Porträtreliefs in Wachs seit

der Renaissance bekannt. Es waren zunächst Medailleure, die mit solchen Wachsbossierungen ein neues Betätigungsfeld erschlossen und damit in Residenzstädten wie München, Prag, Wien, Berlin oder Dresden großen Anklang fanden.³⁸ Zumeist wurden diese Wachsmedaillons in kostbaren Gehäusen verwahrt (vgl. Kat. Nr. 1); sie waren begehrte Sammelobjekte sowie beliebte Geschenke und sind in allen großen Kunstkammern dieser Zeit nachzuweisen.³⁹ Zugleich spielten sie eine wichtige Rolle als beliebte Geschenke. Gerade in der Bildniskunst ergaben sich durch den Werkstoff Wachs neue Ausdrucksmöglichkeiten: Die farbigen Porträts erreichten oftmals einen besonderen Grad des Realismus, zudem konnten sie mit ungewöhnlichen Materialien – Haaren, Textilien oder Schmuck – kombiniert werden.

Darüber hinaus waren es vor allem Goldschmiede, die mit dem Material Wachs arbeiteten. Daher erreichte die Keroplastik im 17. Jahrhundert insbesondere in Augsburg, einem Zentrum der deutschen Goldschmiedekunst, ein hohes künstlerisches Niveau.⁴⁰ Auch in Nürnberg gehörten die *Wachskonfector und Bossierer* der Innung der Goldschmiede an. Neben den gleichbleibend geschätzten Porträtarstellungen wurden in wachsender Zahl auch Reliefs mit mythologischen, biblischen oder historischen Darstellungen geschaffen. Dabei wurde im allgemeinen das Wachs auf einer Glas-, Schiefer- oder Holzplatte angebracht und das Bildwerk durch einen mit Glas verschlossenen Rahmen geschützt.

Auch für Bildhauer war Wachs immer ein unersetzlicher Werkstoff. Zum einen dienten keroplastische Arbeiten oftmals als Entwürfe oder Vorstufen – *Bozzetti* – für eine Ausführung in einem anderen Material.⁴¹ Zum anderen waren Wachsmodele beim Bronzezugießung unabdingbar; für die Technik des sogenannten Wachsausschmelzverfahrens ist eine lange Tradition nachzuweisen.⁴² Mehrfach wurden die zunächst als Modelle entstandenen Wachsskulpturen dann auch als eigenständige Kunstwerke angesehen, vor allem in Italien.⁴³ Immer mehr wurde Wachs auch als Material für kleinformatige Figuren oder Büsten verwendet, insbesondere im 18. Jahrhundert wurde es als Alternative zu Ton, Gips oder Porzellan angesehen.⁴⁴ (Vgl. Kat. Nr. 21).

Infolgedessen kam es zu einer Verarbeitung von Wachs in *schwindelerregender qualitativer Vielfalt*.⁴⁵ Dazu gehörten auch die spätestens seit dem 17. Jahrhundert in großer Zahl hergestellten Wachsplumen.⁴⁶ Außerordentlich beliebt waren außerdem aus Wachs gefertigte Früchte und andere Eßwaren, die oft in sogenannten Schauessen präsentiert wurden.⁴⁷ (Vgl. Kat. Nr. 119). Zudem war Wachs ein bevorzugtes Material zur Anfertigung von Krippenfiguren.⁴⁸ Häufig wurden auch kleinformatige Figuren für Puppenhäuser teilweise aus Wachs gearbeitet; das aufwendigste Beispiel aus dem 18. Jahrhundert ist die aus zahlreichen Gebäuden bestehende Puppenstadt im Schloßmuseum Arnstadt.⁴⁹ (Vgl. Kat. Nr. 104).

Vor allem im Mittelalter wurde Wachs – in verschiedenen Zusammensetzungen – zur Herstellung von Siegeln genutzt.⁵⁰ Im künstlerischen Bereich spielte Wachs außerdem in der *Enkaustik*, der Wachsmalerei, und beim Batikverfahren eine wichtige Rolle.⁵¹

In einer Abhandlung erläuterte 1798 der Mediziner Engelbert Wichelhausen (1760–1814) seine *Ideen über die beste Anwendung der Wachsbildnerei*. Er sah den größten Nutzen im Bereich der Anatomie.⁵² Seit dem 16. Jahrhundert wurden aus Wachs anatomische Modelle angefertigt, vor allem in Bologna und Florenz. Angesehene Künstler wie Gaetano Giulio Zumbo (1656–1701), Ercole Lelli (1702–1766), Felice Fontana (1730–1805) oder Clemente Susini (1754–1814) gestalteten eine Vielzahl naturalistischer Darstellungen des menschlichen Körpers und seiner Organe, die für die medizinische Wissenschaft eine wichtige Rolle spielten. Etliche Werke werden in der berühmten Sammlung *La Specola* in Florenz aufbewahrt; von diesen wurden im Auftrag Kaiser Josephs II. Repliken angefertigt, die sich seit 1786 im Wiener *Josephinum* befinden.⁵³

• Wertschätzung

Als künstlerisches Medium wurde Wachs – trotz seiner vielseitigen Anwendungsmöglichkeiten – immer wieder unterschiedlich bewertet. In der Materialhierarchie der Skulpturen kommt ihm meist ein niedriger Rang zu: Wachs gilt als wenig kostbar und einfach.⁵⁴ Bestimmend ist nicht nur sein geringer materieller Wert, sondern vor allem die Nutzung des Wachses zur Anfertigung von Modellen und im Wachs-ausschmelzverfahren.⁵⁵ Somit erscheint Wachs – insbesondere im Gegensatz zu Bronze – als vergänglicher und damit wertloser Werkstoff.⁵⁶ Zudem sind seine physikalischen Eigenschaften uneindeutig, da Wachs leicht verformbar, somit instabil und auch fragil ist. Es kann als amorph und zugleich polymorph beschrieben werden.⁵⁷ Aufgrund seiner Variabilität wurde es auch als *flüchtiges Material* bezeichnet.⁵⁸

Demzufolge galt Wachs oftmals nicht als vollwertiges künstlerisches Material, zumal es relativ einfach zu bearbeiten ist: Es kann unmittelbar mit den Händen, ohne aufwendiges Verfahren modelliert werden. Oder es wird – in flüssigem Zustand – in Model gegossen. Daher kann es nahezu jede beliebige Form annehmen. Im 18. Jahrhundert wurde gerade dieses Charakteristikum von dem Augsburger Chronisten Paul von Stetten (1705–1786) gerühmt: *Wachspoßieren. Eine andere Materie, woraus Bilder geformt werden, ist das Wachs, welches wegen seiner Weiche, alle Gestalten anzunehmen sehr geschickt ist.*⁵⁹ Ähnlich äußerte sich auch 1910 der Berliner Bildhauer Martin Schaub (1867–1927): *Ganz eigenartige Qualitäten hat das Wachs. Es läßt eine außerordentlich feine Behandlung zu.*⁶⁰

Vor allem im 17. und 18. Jahrhundert fanden keroplastische Bildwerke Anerkennung; Joachim von Sandrart (1606–1688) lobte insbesondere den Wiener *Hofwachsbossierer* Daniel Neuberger (1621–1680): *Seine Wißenschaft aber bestunde erstlich darinnen, in zugerichtetem Wachs alle denkwürdige Figuren aufs allergeistreichste mit vielen Historien, Feldschlachten, darinnen oft etlich hundert Bilder ganz nett und vollkommen, also vorzustellen, daß vorhin niemals dergleichen Überfluß und Färtigkeit in Wachs gesehen worden.*⁶¹ Auch Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) schätzte derartige Werke und wies 1815 in einem Reisebericht auf den in Köln tätigen Caspar Bernhard Hardy (1726–1819) hin: *Am meisten jedoch hat er sich dem Wachsbossieren ergeben, wo er denn schon in*

*frühester Jugend die unendlichen feinen, perspektivisch-landschaftlichen, architektonisch-historischen kleinen Arbeiten verfertigte, dergleichen, von mehreren Künstlern versucht, wir bis auf die neueste Zeit sogar noch in Ringen bewundern. [...] Diese Gegenstände, hinter Glas in ungefähr fußhohen Kästchen, sind mit buntem Wachs harmonisch, dem Charakter gemäß, koloriert.*⁶²

Die Besonderheiten der Keroplastik wurden bereits von Giorgio Vasari (1511–1574) lobend erwähnt; er erläuterte in seiner Abhandlung *Della Scultura*, die modernen Künstler hätten eine Methode entwickelt, um mit Wachs in allen Farben zu arbeiten. Wenn sie Porträts nach dem Leben als Halbreiefs gestalteten, machten sie die Fleischtöne, das Haar, die Kleidung und alle anderen Details so naturgetreu, daß diesen Figuren nichts fehlte außer dem Leben und der Fähigkeit zu sprechen.⁶³ Im ausgehenden 18. Jahrhundert wird berichtet: *Welche Fortschritte in neueren Zeiten die Wachsbildnerei gemacht hat, ist allgemein bekandt. Denn ganze menschliche Figuren, mit dem natürlichen Kolorit, in bestimmten Attitüden und gehörig bekleidet, sind fast in ganz Europa für Geld gezeigt worden.*⁶⁴ Gerade aber der Naturalismus der Wachsskulpturen führte vielfach zu heftigen Diskussionen.⁶⁵ Mehrere Zeitgenossen beschrieben deren unangenehme Wirkung: *Ein schauerlicher Anblick!*⁶⁶ oder: *Es kam mir vor, angekleidete, übermalte und durch Kunst in Attitüden gebrachte Kadaver zu sehen.*⁶⁷ Verbunden mit aufklärerischem Gedankengut wurde wiederholt versucht, die Ästhetik dieser Skulpturen zu ergründen; so wurden 1799 die widersprüchlichen Reaktionen beschrieben: *Die Figuren sind schön geformt, der eigenthümliche Charakter eines jeden Originals ist treffend ausgedrückt, das Colorit richtig, die Stellung und ganze Haltung des Körpers der Natur auf eine wirklich meisterhafte Art abgelauscht. [...] Der erste Anblick dieser menschlichen Wachsfiguren erregt eine höchst widrige Empfindung.*⁶⁸

Diese negative Beurteilung steigerte sich erheblich im 19. Jahrhundert. Julius von Schlosser begründete die Entwicklung als *Ächtung durch die Ästhetik des Klassizismus* und verwies auf Äußerungen Diderots, Kants und Schopenhauers.⁶⁹ Die vorherrschende Kritik richtete sich nach wie vor gegen den als abstoßend angesehenen Naturalismus und gegen die Farbigkeit der Werke.⁷⁰ In der Ausgabe des Brockhaus von 1820 ist vermerkt: *Lebensgroße Wachsfiguren, wie man wohl auch ganze Sammlungen zeigt, deren Porträtähnlichkeit man rühmt, treten ganz aus dem Gebiet schöner Kunst.*⁷¹

Diese Doktrin beherrschte lange Zeit die Betrachtungsweise von Wachsskulpturen; gleichzeitig kam es in ganz Europa zu einer Blüte der Wachsfigurenkabinette, die als kommerzielle Einrichtungen vor allem mit Kuriositäten um Besucher warben.⁷² Als 1880/81 der Künstler Edgar Degas (1834–1917) seine *Vierzehnjährige Tänzerin*, eine Wachsfigur mit echtem Haar, Kleidung und Schuhen, präsentierte, gab es hauptsächlich mißbilligende Reaktionen.⁷³ Auf Ablehnung stieß insbesondere die *schreckliche Wirklichkeit dieser Statuette.*⁷⁴ Heute noch ist – bezogen auf Wachsfiguren – festzuhalten: *kein anderes Material dürfte dem unmittelbaren Realismus gleichwertige Möglichkeiten bieten, im Zusammenspiel von visuellen, haptischen und taktilen Qualitäten die vollkommene Imitation zu erreichen.*⁷⁵

Zu den physikalischen ambivalenten Eigenschaften des Wachses gehören auch sein Glanz, seine Transparenz und seine Farbigkeit; dadurch wird es zum *Material der Ähnlichkeit* schlechthin, denn es ermöglicht die Wiedergabe kleinster Details oder die Nachbildung anderer Stoffe.⁷⁶ Insbesondere diese *übertrieben illusionsfördernde Realistik* vieler keroplastischer Werke wurde wiederholt angeprangert.⁷⁷ Im Gegensatz dazu blieb die Bewunderung der anatomischen Wachsmodele, die ebenso als künstlerische Naturnachbildungen anzusehen sind, bis in unsere Zeit nahezu unverändert.⁷⁸

Lange Zeit war Wachs mehr oder weniger aus dem etablierten Materialkanon der bildenden Künste ausgeschlossen und es galt vorwiegend als Werkstoff für die Volkskunst oder für Objekte des Panoptikums.⁷⁹ Julius von Schlosser veröffentlichte bereits 1910/11 seine wichtige Abhandlung über *Die Geschichte der Porträtbildner in Wachs*.⁸⁰ Doch erst seit einigen Jahren werden die Keroplastik und ihre historische Bedeutung „wiederentdeckt“. Neben den grundlegenden Studien von Reinhard Büll⁸¹ und Edward J. Pyke⁸² haben dazu im besonderen auch die beiden internationalen Kongresse zu diesem Thema – 1975 in Florenz und 1977 in London – beigetragen.⁸³ Durch Ausstellungen in Salzburg und Basel wurde die Vielfalt der Wachsskulpturen deutlich gemacht.⁸⁴ Charlotte Angeletti präsentierte 1980 *Geformtes Wachs* in einem breiten Spektrum.⁸⁵ Im Louvre wurde 1987 eine große Zahl der Wachsskulpturen aus den Sammlungen der französischen Museen untersucht und in einem Sammelband vorgestellt.⁸⁶ Der Kölner Wachsbossierer Caspar Bernhard Hardy war 1990 Thema einer Dissertation.⁸⁷ Schließlich wurde Julius von Schlossers Beitrag 1993 in einer Neuausgabe publiziert.⁸⁸ Das zunehmende Interesse an Wachsbossierungen als Sammlungsobjekte führte zu Publikationen der Museen in Nancy⁸⁹ und Kopenhagen.⁹⁰

Als Leitgedanke all dieser Studien kann immer noch die bereits 1747 in Zedlers *Universal-Lexicon* getroffene Aussage gelten: *Das Wachsposiren ist eine sehr rühmliche und artige, sonderlich aber curiösen Liebhabern und geschickten Leuten wohlstandige Kunst*.⁹¹

• Sammlungsgeschichte

Zu den Sammlungen des Herzog Anton Ulrich-Museums gehören heute 135 Arbeiten in Wachs aus der Zeit vom 17. bis zum frühen 20. Jahrhundert, die größtenteils aus dem Besitz der Herzöge von Braunschweig-Lüneburg des Hauses Wolfenbüttel stammen. Der überwiegende Teil dieser Werke wurde bereits Ende des 18. Jahrhunderts in einem handschriftlichen Inventarband erfaßt, der den Titel *Beschreibung oder Inventarium des Herzoglich Braunschweigischen Museums. Erster Band. Bildhauerei* trägt und mit der Signatur H 29 im Archiv des Herzog Anton Ulrich-Museums aufbewahrt wird.

Das Herzogliche Museum wurde unter Herzog Carl I. von Braunschweig-Lüneburg-Wolfenbüttel (1713–1780) als Kunst- und Naturalienkabinett gegründet. Es war zunächst in der Burg Dankwarderode, dem damals sogenannten Großen Mosthaus, untergebracht und spätestens seit 1754

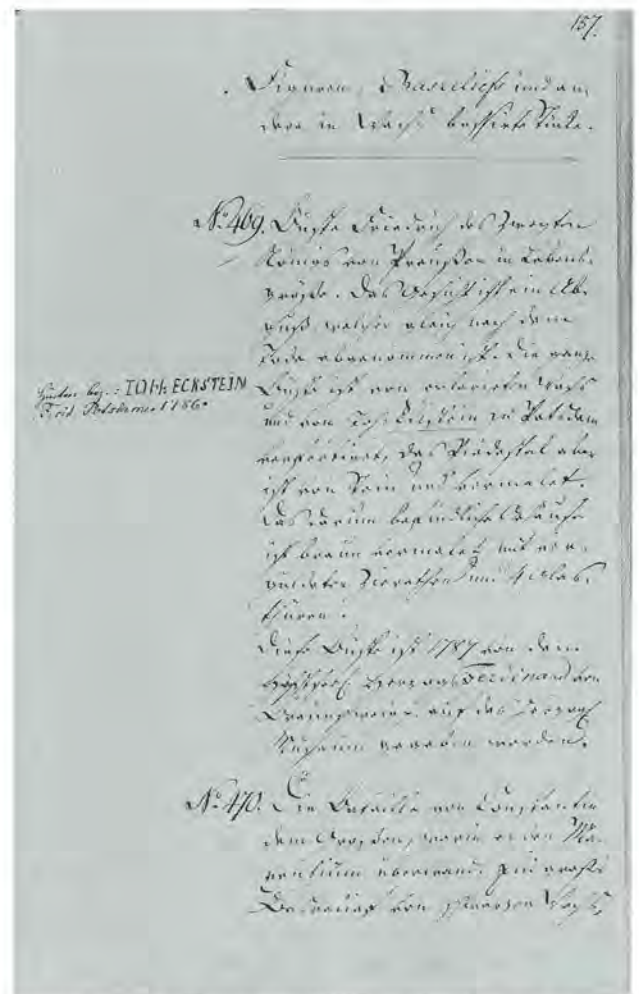


Abb. 4 Inventar des Herzoglichen Museums Braunschweig, 1787–1804 (H 29), S. 157

für die Öffentlichkeit zugänglich.⁹² Der an der Konzeption und Einrichtung beteiligte Gelehrte Daniel de Superville (1696–1773) begann als erster Direktor des Museums mit der Inventarisierung der Bestände. Sie wurde nach 1765 von Anton Konrad Friedrich Ahrens (1747–1811) fortgesetzt. Dieser war zunächst als Schreiber, dann als Sekretär des Herzoglichen Museums tätig und verfaßte das *General-Inventarium von dem Museo zu Braunschweig* (H 25) sowie 14 Inventarbinden zu den verschiedenen Sammlungsbereichen. Zwischen 1787 und 1804 verzeichnete er in dem oben genannten Inventarband (H 29) gewissenhaft alle *In Wachs bossirte[n] Figuren u. Basreliefs*, insgesamt 177 Werke (Abb. 4). Seine detaillierten Beschreibungen umfassen auch die originalen Rahmen und können als wichtige Quelle für die Benennung, Zuordnung, Datierung und Provenienz dienen. Die aufgeklebten Papierschildchen auf den erhaltenen Werken mit der aufgedruckten *Nro.* und der Zahlenangabe entsprechen der Numerierung in diesem Inventarband.

Mit der Gründung des Kunst- und Naturalienkabinetts hatte Herzog Carl I. verfügt, daß die bislang an verschiedenen Orten verteilten Sammlungen seiner Vorgänger in Braunschweig zusammengeführt werden sollten. Nach der Verlegung des Herzoglichen Kunst- und Naturalienkabinetts in das ehemalige Paulinerkloster im Jahr 1765 wurden in des-

Wachsarbeiten, wie in der Reisebeschreibung des Zacharias Conrad von Uffenbach (1683–1734) überliefert: *St. Hieronymus in Wachs sehr wohl pussirt* (Kat. Nr. 21), eine *Verstörung von Jerusalem mit unzählich vielen kleinen Figuren* (Kat. Nr. 4) und ein *Bildnis des Prinzen Louis* (Kat. Nr. 9).¹⁰³ Auch Johann David Köhler (1684–1755) erwähnte mit dem Hinweis auf Uffenbachs Aufzeichnungen *In Salzthalen ist die Zerstörung Jerusalems mit unzählich vielen kleinen Figuren in Wachs vorgestellt*.¹⁰⁴ Der Wolfenbütteler Leibarzt und Gelehrte Franz Ernst Brückmann (1697–1753) berichtete, daß er bei einem Besuch in Salzdhalm unter anderem auch Wachsfrüchte sah.¹⁰⁵

Herzog Anton Ulrichs Sohn August Wilhelm (1662–1731), der 1714 die Regierung übernahm und in dem neuen Stadtschloß in Braunschweig seine eigenen Sammlungen aufstellte, forderte in der Folgezeit gelegentlich Kunstwerke aus Salzdhalm an. Der damalige Verwalter Andreas Müller vermerkte am 27. 3. 1714: *Zwey in Wax poussierte bilder ein Rundes und ein viereckt Sckandalöse Stück haben Ihre dl. [Durchlaucht] an dem Schwedischen abgesandten H. von Friesendorff geschenket*.¹⁰⁶

Herzog Ferdinand Albrecht I. (1636–1687), der jüngere Bruder Herzog Anton Ulrichs, besaß in seiner Residenz in Schloß Bevern eine bemerkenswerte Kunstkammer.¹⁰⁷ Dazu gehörten die Wachsporträts des Markgrafen Joachim Friedrich von Brandenburg und seiner Gemahlin in einem Messinggehäuse, das seines Vaters Herzog August zu Pferde in einer hölzernen Kapsel, das Brustbild eines Unbekannten in einem schwarzen, runden Gehäuse sowie zwei weitere männliche Bildnisse in einem schwarzen Rahmen (Kat. Nr. 7 und 8 ?).¹⁰⁸ Außerdem besaß Herzog Ferdinand Albrecht *Ein von wachß possiertes in rothen und blauen Taft angeklebtes Marienbild mit dem Jesuskindlein in Wachs in der Schürze liegend, Ein in wachß possirt fortuna bild sampt noch ain kindesbild mit in wachß possirt, sampt futteral* sowie einen *von wachß possirter Cupido in glashäublein sitzend*.¹⁰⁹ Im Nachlaßinventar seiner Sammlung werden überdies aufgeführt: *Ein Korb von Wachß mit allerhand Obstwerck, Die vier Jahrszeiten von Wachß poussirt in einem schwartzen Kästigen mit einem Glase und Ein wächsernes Gesicht in einer braunen Büchsen mit Glaß*.¹¹⁰ Die Kunstkammer wurde nach dem Tod Herzog Ferdinand Albrechts I. aufgelöst und die Bestände unter den Erben aufgeteilt.

Mitte des 18. Jahrhunderts übernahm sein Enkel, der bereits erwähnte Herzog Carl I., zahlreiche Objekte aus Bevern in sein Kunst- und Naturalienkabinett.¹¹¹ In einem Bericht aus dem Jahr 1768 werden *2 Stücke von Wachs, den General Piccolomini und den Graf Wallenstein vorstellend* (Kat. Nr. 7 und 8) erwähnt, die in das Kabinett gebracht worden waren.¹¹² Die in Braunschweig zusammengetragene Sammlung von Wachsarbeiten wurde permanent vergrößert. Johann Gottfried Hoefer (1719–1796), der Sekretär des Herzoglichen Museums, überbrachte im Februar 1773 dem Herzog *2 alte Wachsstücke, welche der Bettmeister [Verwalter] Eberlein auf einer Meubles Cammer zu Satzdhahlen gefunden* (Abb. 6).¹¹³ Im gleichen Jahr kam ein *Bas relief von Wachs* als Geschenk des Bürgermeisters Wiedela in die Sammlung.¹¹⁴ Wenig später sandte Herzog Carl an Hoefer *Hierbey eine zurückgebliebene*

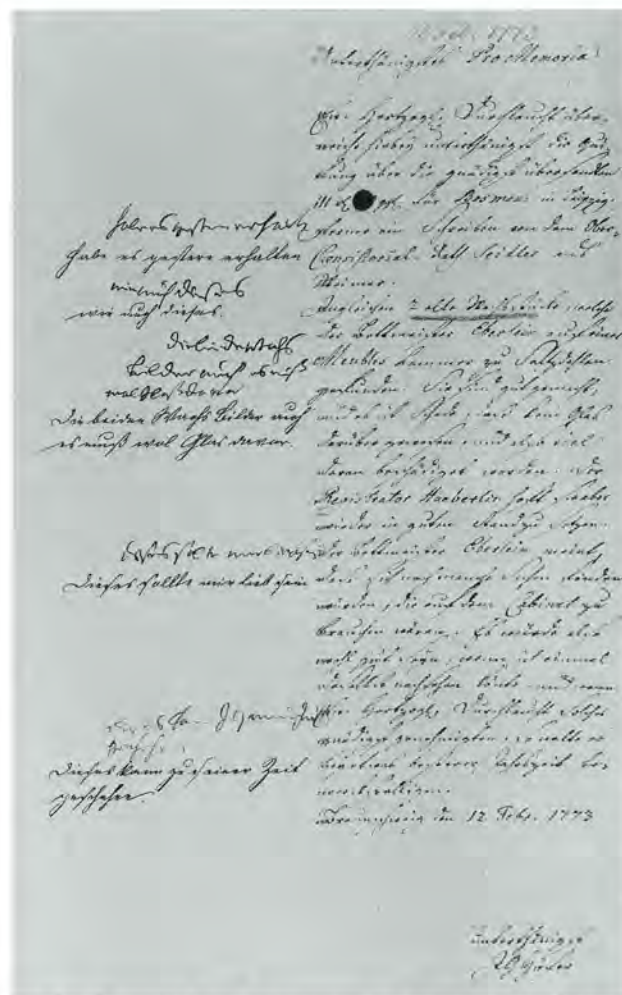


Abb. 6 Pro Memoria des Museumssekretärs Hoefer an Herzog Carl I., 12.2.1773

piece, nämlich das Portrait in Wachs von den jetzigen Kaiser [Kat. Nr. 37 ?]. dann auch einige, so die Frau Markgräfin geschenkt, meine Cousine in Culmbach.¹¹⁵

Herzog Carl I. hatte offenbar ein bemerkenswertes Interesse an Wachsarbeiten, bereits 1767 bemerkte er in einem Brief an den Direktor des Museums, Johann Ludwig Oeder (1722–1776), es habe sich *aber inzwischen die Samlung von denen in Wachs gearbeiteten Stücken sehr gemehret*.¹¹⁶ Dennoch gab es weiterhin zahlreiche Erwerbungen für das Herzogliche Museum; dabei sind zwei außergewöhnliche Transaktionen dokumentiert. Im Februar 1767 wurden auf der Braunschweiger Wintermesse *Wachssachen* zum Kauf angeboten. Aber der Preis erschien Sekretär Hoefer viel zu hoch, und Herzog Carl notierte: *Vorbares Geld wolte nichts anstehen, da schon verschiedenes Gutes von dergleichen Arbeit auf das Cabinet befindet*.¹¹⁷ Offensichtlich kam es nach längeren Verhandlungen zu einem Tauschgeschäft: Für die gelieferten Wachsstücke erhielt der nicht namentlich genannte Händler Fürstenberger Porzellan.¹¹⁸ Im folgenden Jahr erschien ein Herr Baumann, der auf der Wintermesse Wachsfiguren ausstellte und dem Herzog *40 Bas-Reliefs von Wachs* offerierte. Da wiederum ein zu hoher Preis gefordert wurde, konnte Hoefer erneut erreichen, daß Baumann *gerne seine Wachsstücke gegen Fürstenberger Porcelain vertauschen möchte*.¹¹⁹ Zudem hob

der Sekretär hervor, daß der Mann bey der Besichtigung just auf die besten Services gefallen, die nicht jedermanns Kauf wären, und daß es gut seyn würde, wenn hierdurch auch dergleichen vorzügliche Stücke auswärts bekant würden.¹²⁰ Dieser Handel wurde von Herzog Carl I. gebilligt.¹²¹ Baumann bestätigte am 18. Februar 1768, er habe für die an das Hertzogl. Naturalien-Cabinet gelieferten Wachsstücke [...] für 579 rt. Porcelain erhalten und also die gelieferten Stücke dadurch richtig bezahlt worden.¹²² Jedoch gab es offensichtlich Unstimmigkeiten bei dem Geschäft, an dem auch der für die Fürstenberger Porzellanmanufaktur tätige Conrad Eberhard Wiedemann beteiligt war, denn wenige Tage später wehrte sich Hoefer vehement gegen den Vorwurf Baumanns, er sei im *Trunck zu dem Schluß des Accords gebracht worden*. Hoefer versicherte dem Herzog daß der Kaufmann Wiedemann und zwar mit Höflichkeit eine Bouteille Wein vorgesetzt, weil aber unser 4 Personen dazu waren, so hat Baumann gewiß nicht über ein paar Gläser bekommen.¹²³

Höchstwahrscheinlich gelangten durch diesen zweiten Tauschhandel mindestens 40 Reliefs des Frankfurter Wachsbossiers Christian Benjamin Rauschner (1723–1793) in das Herzogliche Museum; im Inventar des ausgehenden 18. Jahrhunderts sind insgesamt 66 Arbeiten von Rauschner verzeichnet. Sie sind noch heute die größte Werkgruppe eines Künstlers in der Wachssammlung des Herzog Anton Ulrich-Museums (vgl. Kat. Nr. 37–100). Darüber hinaus kommt ihnen ein hoher Stellenwert als umfangreichster, geschlossener Bestand an erhaltenen Wachsereliefs von Christian Benjamin Rauschner zu.

Die ausgestellten Wachsplastiken wurden mehrfach in der zeitgenössischen Reiseliteratur hervorgehoben. 1791 berichtete Philip Christian Ribbentrop (1737–1797) in seiner Beschreibung der Stadt Braunschweig vom Naturalien- und Kunstkabinett: *Zwischen diesen Kracksteinen hängen 130 in Wachs bossirte Stücke, größtenteils Landschaften und historische Stücke von Rauschner zu Frankfurt am Mayn. Unter den übrigen zeichnet sich besonders aus, ein sehr großes Bataillenstück, welches in Venedig nach dem Gemälde Raphaels, die Schlacht Constantin des Großen, verfertigt ist, ferner ein allegorisches Stück, welches Friedrich I. König von Preußen zu Ehren von Dreetwet [sic!] gemacht ist [Kat. Nr. 28]; 4 Stück von Priori [Kat. Nr. 124–127]; ein alter Mann, den Winter vorstellend [Kat. Nr. 98].*¹²⁴

Nicht mehr erhalten ist das große *Bataillenstück*, das unter der Nro. 470 im Inventarband des ausgehenden 18. Jahrhunderts beschrieben ist: *Ein Bataille von Constantin dem Großen, worin er den Maxentium überwand. Ein großes Basrelief von schwarzen Wachs, so nach dem Gemälde des Raphael Urbin, oder vielmehr des Julio Romano verfertigt ist. Es ist 3 fuß 6 zoll breit und 2 fuß hoch und hat einen schwarzen hölzernen Rahmen mit Glas.*¹²⁵

Nach wie vor stellt das von Ribbentrop erwähnte allegorische Relief von Abraham II Drentwett (1647–1729) eines der herausragenden Werke der Braunschweiger Sammlung dar (Kat. Nr. 28). Nachdem es der Goldschmied und Wachsbossierer 1707 zusammen mit einer Widmungsurkunde (heute im Kupferstichkabinett des Herzog Anton Ulrich-

Museums, Abb. 13, S. 58)¹²⁶ dem preußischen König Friedrich I. übergeben hatte, befand es sich nachweislich bis 1765 in der Berliner Kunstkammer.¹²⁷ Wann und wie es nach Braunschweig gelangte, ist bislang ungeklärt; spätestens seit 1786 war es dort im Herzoglichen Museum ausgestellt.¹²⁸

Besondere Aufmerksamkeit erregte offensichtlich auch eine heute nicht mehr erhaltene Wachsfigur, die ebenfalls im Februar 1768 von dem Händler Baumann für die Herzogliche Sammlung erworben wurde.¹²⁹ Sie wird in mehreren Reisebeschreibungen erwähnt. So berichtete 1777 Carl Heinrich Titius (1744–1813), der Leiter des Dresdener Naturalienkabinetts: *Unter den in Wachs poußirten Sachen ist eine sitzende Wöchnerin in Lebensgröße, nebst dem Kinde, vollkommen nach der Natur und anatomisch richtig ausgeführt.*¹³⁰ Georg Heinrich Hollenberg (1752–1831) vermerkte in seinem 1782 veröffentlichten Bericht: *nebst vielen Wachsfiguren, worunter ein sitzendes Frauenzimmer in Lebensgröße mit außerordentlicher Kunst gemacht. Sie stellt eine kaum genese Wöchnerin vor, welche ihr Kind auf den Händen hält. Auch die Theile, welche unter den Kleidern verborgen, sind alle aufs natürlichste gemacht.*¹³¹ Übereinstimmend äußerte sich wenige Jahre später Friedrich Karl Gottlob Hirsching (1762–1800).¹³² Diese Figurengruppe ist auch im Inventar des ausgehenden 18. Jahrhunderts detailliert beschrieben: *Ein sitzendes Frauenzimmer in Lebensgröße und ganz von colorirten Wachs. Zur Bedekung hat diese Figur ein weiß seidenes mit roth gestreiften Silbezindel [sic!] überzogenes Kleid. Ein Wickelkind, welches von diesem Frauenzimmer auf dem Schooße gehalten wird. Kopf und Hände sind von Wachs, die Kleidung aber von Nesseltuch und Seidenzeuge.*¹³³ In der Sammlung gab es zudem eine weitere Darstellung eines Wickelkindes, dessen Kopf erhalten blieb (Kat. Nr. 115).

In einem anonymen, 1778 bis 1782 entstandenen Reisebericht wurde nicht nur die Braunschweiger Kunst- und Naturaliensammlung gerühmt, sondern auch die dort in Raum 4 ausgestellten Werke: *Sehr schöne Wachsarbeit; vorzüglich ein alter Kopf von Pierri*¹³⁴ und verschiedene Landschaften von holländischen Meistern. Eine Kindbetherin, ganz aus Wachs. Auch zeigt man hier ein Bild in Lebensgröße von dem einst bekannten Zwerg Bébé.¹³⁵ Nicolas Ferry, der sogenannte Bébé (1741–1764), war bereits zu seinen Lebzeiten in ganz Europa berühmt; der Kleinwüchsige wurde in mehreren Wachsfiguren nachgebildet, die offensichtlich lange Zeit begehrte Sammelobjekte waren (Kat. Nr. 129).

Eine weitere lebensgroße Figur wurde 1803 dem Herzoglichen Museum als Geschenk übergeben: Dargestellt war der preußische König Friedrich II. (1712–1786) in originaler Uniform mit Schärpe, Handschuhen, Stiefeln und Dreispitz sowie Degen und Spazierstock (Abb. 3, S. 14). Die in besonders naturalistischer Weise aus Wachs gebildete Büste mit einer Echthaarperücke blieb erhalten (Kat. Nr. BLM 2). In der herzoglichen Sammlung befand sich außerdem eine lebensgroße Porträtbüste König Friedrichs II., die 1786 von dem Potsdamer Bildhauer Johannes Eckstein (1736–1817) nach der Totenmaske angefertigt worden war (Kat. Nr. BLM 1).

Im 19. Jahrhundert blieb dieser Bestand im Herzoglichen Museum lange Zeit nahezu unverändert, da das Interesse und auch die Sammeltätigkeit der Herzöge stark zurückgingen. In der sogenannten *Franzosenzeit*, der französischen Besatzung in den Jahren 1806 bis 1814, wurden zwar zahlreiche Kunstwerke aus den herzoglichen Sammlungen beschlagnahmt und nach Paris gebracht, jedoch blieb die Wachssammlung offensichtlich unberührt.¹³⁶

1881 gab es mit den Wachs-Modellen von Robert Diez (1844–1922) für die Medaille auf das 50jährige Regierungsjubiläum Herzog Wilhelms (Kat. Nr. 120) einen nicht unbedeutenden Zuwachs. Sie wurden im *Zimmer der geschichtlichen Merkwürdigkeiten und Waffen* gezeigt, wie der 1883 erschienene Museumsführer belegt. Dort befanden sich auch die Büste und die Figur des preußischen Königs Friedrich II. (Kat. Nr. BLM 1 und 2), das Wachsporträt Herzog Carls I. (Kat. Nr. 34) sowie zunächst das allegorische Relief von Abraham II Drentwett (Kat. Nr. 28).¹³⁷ Nachdem das Herzogliche Museum 1887 in das neuerrichtete Gebäude in der Museumstraße umgezogen war, wurden unter dem Direktor Herman Riegel (1834–1900) nahezu alle erhaltenen Werke aus Wachs in dem östlichen Querraum (Raum 41) im zweiten Obergeschoß ausgestellt.¹³⁸ Der anlässlich der Eröffnung gedruckte Museumsführer verzeichnet 127 Arbeiten in Wachs, darunter auch das Drentwett-Relief (Kat. Nr. 28), außerdem die bereits genannten drei Werke, die zu den *geschichtlichen Merkwürdigkeiten* gezählt wurden.¹³⁹

Der Vergleich mit dem Inventar des ausgehenden 18. Jahrhunderts (H 29) zeigt, daß eine Reihe der dort verzeichneten Werke bereits 1887 nicht mehr angeführt wurden. Darunter waren auch Arbeiten, die jeweils zu einer Serie gehörten: Ursprünglich gab es vier Reliefs mit alttestamentarischen Szenen von Abraham II Drentwett (Kat. 29–31), sechs Werke mit dem Monogramm IK (Kat. Nr. 114–117), fünf antike Idealbildnisse (Kat. 110–113) und fünf in England entstandene Porträtdarstellungen (Kat. Nr. 132–133). Vermutlich wurden alle beschädigten Arbeiten ausgesondert. Verschiedene Randbemerkungen im Inventar H 29 dokumentieren eine erfolgte *Instandsetzung* (Kat. Nr. 4) oder aber das Urteil *verdorben* (Nro. 480, 488 und 591, vgl. S. 27, Anm. 12). Vermutlich hatte Riegel auch das Reliefbildnis der preußischen Kurfürstin Sophie Charlotte (1668–1705) (Kat. Nr. 10) aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes nicht aufgenommen. Ebenso wenig wurde die nur fragmentarisch erhaltene Figur des hl. Sebastian (Kat. Nr. 103) erwähnt. Insgesamt sind es 47 Werke, die entweder „ausgemustert“ wurden oder aber bereits 1887 verloren waren. Dazu gehörten auch *allerley Früchte und andere Speisen von colorirten Wachs* (vgl. S. 174, Kat. Nr. 119). Die von Riegel eingeführte Numerierung blieb in der Folgezeit bestimmend; sie wurde mit dem Kürzel Wac verbunden, als die Sammlungsbereiche nach Materialgruppen geordnet in den 1970er Jahren neu geordnet wurden.

In unveränderter Form wurden die in Raum 41 ausgestellten Werke von Herman Riegel in den Museumsführern 1891 und 1897 aufgelistet; auch unter seinem Nachfolger Paul Jonas Meier (1857–1946) wurde diese Präsentation beibehalten, 1902 im Führer durch die Sammlungen allerdings nur in gekürzter Form vorgestellt. Weiterhin wurde im Erd-



Abb. 7 Martin Schauß, Porträt der Herzogin Elisabeth von Mecklenburg (1944 zerstört)

geschoß die *Geschichtliche Sammlung* gezeigt, jedoch kam es 1904 in diesem Bereich durch einen Bestandsausgleich (den sogenannten Ringtausch) zwischen dem Herzoglichen Museum, dem Vaterländischen Museum (dem heutigen Braunschweigischen Landesmuseum) und dem Städtischen Museum zu größeren Veränderungen. Dies betraf auch die dort ausgestellten Porträts des preußischen Königs Friedrich II. als Büste und als Statue (Kat. Nr. BLM 1 und 2), die sich seither im Braunschweigischen Landesmuseum befinden. Im 1907 erschienenen Museumsführer werden in dem nunmehr *Fürstenzimmer* genannten Raum keine Arbeiten in Wachs mehr aufgeführt; 127 Werke sowie das Wachsporträt Herzog Carls I. (Kat. Nr. 34) wurden im zweiten Obergeschoß des Museums gezeigt.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts war der Berliner Bildhauer Martin Schauß (1867–1927) für eine erhebliche Erweiterung der Wachssammlung des Herzoglichen Museums verantwortlich. Nachdem er in Braunschweig für seine Forschungen zu der umstrittenen Berliner Flora-Büste technische Untersuchungen hatte durchführen können, übergab er dem Museum 1911 als Geschenk mehrere Werke aus seiner Studiensammlung (Kat. Nr. 129 und 130), darunter auch Arbeiten des englischen Künstlers Richard Cockle Lucas (1800–1883) (Kat. Nr. 134 und 135), den er als Autor dieser Büste ansah.¹⁴⁰ Ein weiteres, italienisches Relief machte er 1913 dem Museum zum Geschenk (Kat. Nr. 128). Diese Werke wurden in die ausgestellte Wachssammlung integriert und sind im Museumsführer von 1915 aufgeführt. Dort wurden auch erstmals drei Arbeiten genannt, die schon im Inventar des 18. Jahrhunderts nachgewiesen sind: Neben der Statuette des Heiligen Hieronymus (Kat. Nr. 21) wurden nun auch die beiden vollplastischen Venusdarstel-

lungen (Kat. Nr. 101 und 102) in Raum 41 ausgestellt. 1916/17 erwarb Museumsdirektor Meier im Atelier von Martin Schauß die Wachsmodele für die Plakette auf Herzogin Victoria Luise von Braunschweig-Lüneburg (1892–1980) (Kat. Nr. 123). Darüber hinaus besaß das Herzogliche Museum mehrere der von den Zeitgenossen sehr geschätzten Werke dieses Künstlers. Schauß selbst schenkte 1911 die Büste eines Kindes (Kat. Nr. 121); von den Erben wurde 1922/23 das Porträt der Ursula Gaertner (1895–1921) in Wachs (Kat. Nr. 122) dem Museum übergeben. Zu einem nicht näher bekannten Zeitpunkt kam die Wachsbüste der Herzogin Elisabeth von Mecklenburg (1854–1908) in die Sammlung (Abb. 7), sie ist im Museumsführer 1921 erstmals erwähnt.¹⁴¹ 1937 wurden diese drei Büsten zur *Aufbewahrung* an das Städtische Museum Braunschweig abgegeben. Das Porträt der Herzogin wurde 1944 bei einem Bombenangriff vernichtet, die beiden anderen Werke kamen 1977 wieder zurück in die Sammlung des Herzog Anton Ulrich-Museums.

Vermutlich sind fünf weitere Wachsarbeiten als Kriegsverluste zu verzeichnen: ein Relief von Christian Benjamin Rauschner (Inv. Nr. Wac 86, Abb. 8), die Wachsbildnisse von Kaiser Karl VI. und Kaiserin Elisabeth Christine (Inv. Nr. Wac 18 und 19), das Porträt Herzog Ferdinand Albrechts I. (Inv. Nr. Wac 23) sowie ein *Jugendlicher Kopf mit langen Locken, im Rund. Bez. G* (Inv. Nr. Wac 100). 1955 wurde die Sammlung von dem damaligen Museumsdirektor August Fink (1890–1963) in einer Kartei erfaßt. Ein großer Teil der Werke wurde 1962 von Herta Wernicke in Braunschweig gereinigt und restauriert.

Zur Erfüllung der Besitzansprüche des Prinzen von Hannover und Herzogs von Braunschweig-Lüneburg wurden 1960/61 auch vier Wachseliefs abgegeben, die zum einen Herzog Anton Ulrich (Inv. Nr. Wac 16) und seine Ehefrau Elisabeth Juliane (Inv. Nr. Wac 17), zum anderen den englischen König Georg III. (Inv. Nr. Wac 103) und dessen Gemahlin Charlotte (Inv. Nr. Wac 104) zeigen. Die beiden letzteren Bildnisse gehörten zu der in England entstandenen Serie (Kat. Nr. 132 und 133).

In der jüngsten Vergangenheit gab es indessen einen glanzvollen Neuzugang: 1993 wurde bei einer Auktion in London



Abb. 8 Christian Benjamin Rauschner, Schlafende Nymphe mit Satyr (nicht erhalten)

das Wachsporträt des Herzogs Julius von Braunschweig-Lüneburg-Wolfenbüttel (1528–1589) erworben (Kat. Nr. 1). Das um 1589 von Heinrich Rappost dem Älteren († 1592) kostbar ausgestaltete Relief in einer Messingdose stellt nunmehr das älteste Werk der Wachssammlung dar und bereichert sie mit einem Porträt, einer sonst wenig in der Sammlung vertretenen Gattung, zugleich mit einem der seltenen Bildnisse des Herzogs Julius.

Schließlich wurden dem Museum als Schenkung im Frühjahr 2001 zwei qualitätvolle Reliefs aus der großherzoglichen Sammlung in Baden-Baden übergeben, von denen eines zu den wenigen signierten Arbeiten des Wachsbossiers Ferdinand Neuberger (1625–1682/83) gehört. Die beiden im 17. Jahrhundert entstandenen Schlachtendarstellungen wurden als bemerkenswerte Ergänzung in die Wachssammlung des Herzog Anton Ulrich-Museums integriert (Kat. Nr. 5 und 6).

SKL

Anmerkungen

- ¹ Newman 1966; Pyke 1973, S. XXXV ff.; Penny 1993, S. 215 ff.; vor allem Didi-Huberman 1999.
- ² Immer noch grundlegend: Büll 1959–77, Neuausgabe Büll 1977; außerdem Sedna 1919.
- ³ Zu den organischen gehören neben dem Bienenwachs auch das chinesische Insektenwachs (Beila), Walrat (Spermazet, Cetaceum) sowie Wollwachs, daneben Pflanzenwachs von Palmen (z. B. Carnaubawachs, Ouricuri-, Caranday-, Palmetto-, Raffia-, Doum-Palm-Wachs), Nadelbäumen (z. B. Wacholder, Zypresse), Sträuchern (Candelilla-, Cauassuwachs), Gräsern, Fruchtkapseln, Früchten, Wurzeln und Rinden. Fossile Wachse sind Erdwachs und Montanwachs. Aus der Erdöldestillation werden Paraffin, Ozokerit und Ceresin gewonnen.
- ⁴ Auch Bienenwachs erscheint in verschiedenen chemischen Verbindungen (bestehend aus Estern, Säuren, Kohlenwasserstoffen, Farbstoffen, Mineralstoffen, Alkoholen, Laktonen, Wasser). Vgl. Büll 1961; Büll 1977, S. 191 ff.
- ⁵ Wichelhausen 1789, S. 98. Ähnlich auch Duhamel de Monceau 1762, S. 11 und S. 122 f.
- ⁶ Panichi 1991, S. 62 f.; Vasari/Brown 1960, S. 148 f.
- ⁷ Dazu auch: Colinart 1987, S. 29 ff.
- ⁸ Zum Wachshandel: Büll 1960; Büll 1977, S. 143 ff.; Angeletti 1980, S. 9 ff.; Pfistermeister 1982, Bd. 1, S. 63 ff.
- ⁹ Damit bezeichnet man noch heute das Wachs von Jungfernbienen, d. h. von jungen Bienen eines seltenen (Tochter-)Schwarms des gleichen Sommers. Vgl. Büll 1961, S. 216 und Büll 1977, S. 216; Ausst. Kat. Basel 1980/81, S. 85.
- ¹⁰ Wichelhausen 1798, S. 99. Ähnlich auch Zedler, Bd. 52, 1747, Sp. 198 und Sp. 202.
- ¹¹ C. Plinius Secundus, Naturalis Historiae, Buch XXI, 83. Dazu auch Büll 1963/1, S. 340 ff. und Büll 1977, S. 340 ff. Philippovich 1966, S. 139, erwähnt punisches Wachs, *welches von besonders weißer Farbe ist und durch den Zusatz von Olivenöl eine größere Geschmeidigkeit besitzt*.
- ¹² Zedler, Bd. 52, 1747, Sp. 201 und Sp. 217 f.; Pfistermeister 1983, Bd. 2, S. 14 ff.
- ¹³ Vgl. auch Diderot/D'Alembert, Bd. 24, 1763.
- ¹⁴ Zedler, Bd. 52, 1747, Sp. 243 f.
- ¹⁵ Wichelhausen 1798, S. 104.
- ¹⁶ Zedler, Bd. 52, 1747, Sp. 244 ff.; ähnlich auch bei Wichelhausen 1798, S. 104 ff. Vgl. auch Pyke 1973, S. XL.
- ¹⁷ Zedler, Bd. 52, 1747, Sp. 255 f.; Wichelhausen 1798, S. 115. Vgl. auch Theuerkauff 1981c und Drilhon/Tassery-Lahmi 1987, S. 59 ff.
- ¹⁸ Sandrart/Peltzer 1925, S. 235 f.; zitiert bei Büll 1963/2, S. 434 und Büll 1977, S. 434.
- ¹⁹ Zedler, Bd. 52, 1747, Sp. 247.
- ²⁰ Zur Wachsbearbeitung: Janeck 1967; Murrell 1977, S. 709 ff.; Pfistermeister 1983, Bd. 2, S. 118 ff.
- ²¹ C. Plinius Secundus, Naturalis Historiae, Buch XI, 11.
- ²² Hieronymus Bock (Tragus), Teutsche Speiskammer, Straßburg 1550, S. 35, zitiert nach: Ausst. Kat. Basel 1980/81, Umschlag; zitiert auch in: Hansmann 1959, S. 9.
- ²³ Vgl. Büll 1965 und Büll 1977, S. 527 ff.; Angeletti 1980, S. 16 ff. und S. 35 ff.; Pfistermeister 1983, Bd. 2, S. 9 ff.
- ²⁴ Vgl. Pfistermeister 1983, Bd. 2, S. 92 ff.
- ²⁵ Brückner 1963; Kriss-Rettenbeck 1972; Ausst. Kat. Basel 1980/81; Pfistermeister 1982, Bd. 1, S. 147 ff.
- ²⁶ Schlosser 1910/11, S. 207 ff.; Kriss-Rettenbeck 1960, S. 600 f.; Büll 1963/2, S. 439 und S. 450; Büll 1970, S. 902 ff.; Büll 1977, S. 439, S. 450 und S. 902 ff.; Angeletti 1980, S. 46 ff.; Pfistermeister 1983, Bd. 2, S. 104 ff.; Waldmann 1990, S. 14 ff.; Schlosser/Medicus 1993, S. 54 ff.
- ²⁷ Schlosser 1910/11, S. 212 ff.; Büll 1963/2, S. 440; Brückner 1966, S. 210 ff.; Philippovich 1966, S. 140 ff.; Büll 1977, S. 440; Schlosser/Medicus 1993, S. 57 ff.; Kress 1996.
- ²⁸ Philippovich 1966, S. 152; Angeletti 1980, S. 51 f.; Pfistermeister 1983, Bd. 2, S. 178; Ausst. Kat. München 1997.
- ²⁹ Schlosser 1910/11, S. 179; Büll 1963/2, S. 436 f.; Brückner 1966, S. 16 f.; Büll 1977, S. 436 f.; Angeletti 1980, S. 28 f.; Schlosser/Medicus 1993, S. 17 ff.
- ³⁰ Die Technik wurde bereits um 1390 von Cennino Cennini (1360–1440) in seinem Traktat *Il Libro dell'Arte*, später auch von Giorgio Vasari (1511–1574) beschrieben; vgl. Schlosser 1910/11, S. 216 ff.; Reinle 1984, S. 180 f.; Schlosser/Medicus 1993, S. 64 ff.
- ³¹ Schlosser 1910/11, S. 191 ff.; Kriss-Rettenbeck 1960, S. 599; Angeletti 1980, S. 29 f.; Schlosser/Medicus 1993, S. 21 f.
- ³² Schlosser 1910/11, S. 193 ff. und S. 203 ff.; Keller 1958; Kriss-Rettenbeck 1960, S. 599 f.; Brückner 1966; Waldmann 1990, S. 44 ff.; Schlosser/Medicus 1993, S. 34 ff. und S. 50 ff.; Harvey/Mortimer 1994; Bredekamp 2001.
- ³³ Schlosser 1910/11, S. 223 ff.; Brückner 1966, S. 143 ff.; Philippovich 1966, S. 153 ff.; Waldmann 1990, S. 76 ff.; Brückner 1991, S. 16 ff.; Schlosser/Medicus 1993, S. 69 ff. und S. 80 ff.; Bredekamp 2001.
- ³⁴ Stengel 1949, S. 24 f.; König/Ortenau 1962, S. 47; Büll 1963/1, S. 448; Brückner 1966, S. 157; Janeck 1967, S. 76; Büll 1977, S. 448.
- ³⁵ Sandrart/Peltzer 1925, S. 235; Klaspia 1935, S. 233; Büll 1963/1, S. 447; Brückner 1966, S. 157 f.; Janeck 1967, S. 79; Büll 1977, S. 447; Angeletti 1980, S. 30.
- ³⁶ Schlosser 1910/11, S. 234 ff.; Stengel 1949, S. 12 ff.; Kriss-Rettenbeck 1960, S. 599; König/Ortenau 1962; Büll 1963/2, S. 445 ff. und S. 453 ff.; Brückner 1966, S. 164 ff.; Philippovich 1966, S. 162; Gatacre/Dru 1977; Büll 1977, S. 445 ff. und S. 453 ff.; Adhémar 1978; Angeletti 1980, S. 30 f.; Brückner 1991, S. 21 ff.; Schlosser/Medicus 1993, S. 89 ff.
- ³⁷ Weigel 1698; zitiert auch bei Brückner 1966, S. 169.
- ³⁸ Büll 1963/2, S. 441 ff. und Büll 1977, S. 441 ff.
- ³⁹ Philippovich 1966, S. 142 ff.
- ⁴⁰ Büll 1963/2, S. 443 ff. und Büll 1977, S. 443 ff.
- ⁴¹ Büll 1963/2, S. 440 f. und Büll 1977, S. 440 f.
- ⁴² Büll 1959/3; Philippovich 1966, S. 161 f.; Büll 1977, S. 91 ff.; Angeletti 1980, S. 24 f.; Blume 1985/86, S. 18 ff.
- ⁴³ Philippovich 1966, S. 139 ff.; Janeck 1967, S. 72 ff.
- ⁴⁴ Schlosser 1910/11, S. 239 f.; Gaborit/Ligot 1987, S. 109 ff.; Schlosser/Medicus 1993, S. 98 ff.
- ⁴⁵ Didi-Huberman 1999, S. 7.
- ⁴⁶ Vgl. Meisl 1837; dazu auch Büll 1963/2, S. 430; Büll 1977, S. 430; Angeletti 1980, S. 34.
- ⁴⁷ Brüning 1904; Stengel 1949, S. 23 f.; Büll 1963/1, S. 448 und 456; Brückner 1966, S. 167 ff.; Büll 1977, S. 448 und 456; Angeletti 1980, S. 34; Ausst. Kat. Basel 1980/81, S. 8 f.
- ⁴⁸ Angeletti 1980, S. 51 f.
- ⁴⁹ Angeletti 1980, S. 34; Klein/Müller 1992; Leber 1978.
- ⁵⁰ Büll 1968; Büll 1977, S. 785 ff.; Angeletti 1980, S. 21 ff.
- ⁵¹ Büll 1959/2, Büll 1963/1 und Büll 1977, S. 319 ff.
- ⁵² Wichelhausen 1798.
- ⁵³ Büll 1963/2, S. 445, 450 und 456; Philippovich 1966, S. 159 ff.; Ceroplastica 1977, Bd. 1; Büll 1977, S. 445, 450 und 456; Lanza 1979; Angeletti 1980, S. 25 ff.; Kleindienst 1989; Ausst. Kat. Bonn 2000; Dürbeck 2001; Schnalke 2001; Wolkenhauer 2001.
- ⁵⁴ Ullrich 2000, S. 204 f.; Kemp 1975, S. 30 ff.
- ⁵⁵ Vgl. Penny 1993, S. 218.
- ⁵⁶ Raff 1994, S. 54.
- ⁵⁷ Uppenkamp 2000.

- ⁵⁸ Ullrich 2000, S. 205.
- ⁵⁹ Stetten 1779, S. 438.
- ⁶⁰ Schauß 1910, S. 7.
- ⁶¹ Sandrart/Peltzer 1925, S. 235 f.
- ⁶² Johann Wolfgang Goethe, Kunstschatze an Rhein, Main und Neckar, 1814 und 1815, in: Bayer 1912, S. 179; zitiert auch in: McDaniel-Odendall 1990, S. 25. Goethe erwarb bei seinem Besuch acht Wachsreliefs, die sich heute in den Kunstsammlungen in Weimar befinden.
- ⁶³ Panichi 1991, S. 63; Vasari/Brown 1960, S. 149.
- ⁶⁴ Wichelhausen 1798, S. 1.
- ⁶⁵ Büll 1963/2, S. 523 ff.; Büll 1977, S. 523 ff.
- ⁶⁶ Junker 1786, S. 212; ähnlich auch Engelschall 1994, S. 2 ff.: *ein gewisser Schauder*.
- ⁶⁷ Wichelhausen 1798, S. 3.
- ⁶⁸ Eylert 1799, S. 438 f.
- ⁶⁹ Schlosser 1910/11, S. 241 ff.; Schlosser/Medicus 1993, S. 103 ff. Vgl. auch Büll 1963/2, S. 515 ff.; Büll 1977, S. 515 ff.; Waldmann 1990, S. 3 ff.
- ⁷⁰ Türr 1994, S. 125 ff.; Ausst. Kat. Amsterdam/Leeds 1997.
- ⁷¹ Brockhaus 1820, Bd. 10, S. 485.
- ⁷² Brückner 1966, S., 177 ff.; Angeletti 1980, S. 31 ff.; Brückner 1991, S. 21 ff.
- ⁷³ Büll 1963/2, S. 516 ff.; Brückner 1966, S. 181; Büll 1977, S. 516 ff.; Angeletti 1980, S. 31; Gaborit/Ligot 1987, S. 228; Türr 1994, S. 125 f.; Ausst. Kat. Amsterdam/Leeds 1997, S. 68 ff.; Uppenkamp 2000.
- ⁷⁴ Huysmans 1883, S. 227.
- ⁷⁵ Kriss-Rettenbeck 1960, S. 599.
- ⁷⁶ Didi-Hubermann 1999, S. 12.
- ⁷⁷ Pazarek 1912, S. 44.
- ⁷⁸ Vgl. Ausst. Kat. Bonn 2000.
- ⁷⁹ Vgl. Kemp 1975, S. 30 ff; Raff 1994, S. 104.
- ⁸⁰ Schlosser 1910/11.
- ⁸¹ Büll 1959–77 und 1977.
- ⁸² Pyke 1973, 1981 und 1983.
- ⁸³ Publiziert sind nur die Beiträge des Florentiner Kongresses: Ceroplastica 1977.
- ⁸⁴ Ausst. Kat. Salzburg 1978; Ausst. Kat. Basel 1980/81.
- ⁸⁵ Angeletti 1980.
- ⁸⁶ Gaborit/Ligot 1987.
- ⁸⁷ McDaniel-Odendall 1990.
- ⁸⁸ Schlosser/Medicus 1993.
- ⁸⁹ Ausst. Kat. Nancy 1989.
- ⁹⁰ Hein 2000.
- ⁹¹ Zedler, Bd. 52, 1747, Sp. 242.
- ⁹² Vgl. Fink 1967, S. 60 ff.; Wex 1995, S. 172 ff.; Walz 1996; Schütte 1997, S. 9 ff.
- ⁹³ Niedersächsisches Staatsarchiv Wolfenbüttel, VI Hs 15, Nr. 128.
- ⁹⁴ Fink 1967, S. 11 ff.; Ausst. Kat. Wolfenbüttel 1979; Otte 1998; Otte 1999.
- ⁹⁵ Gobiet 1984, S. 622, 789 und 845.
- ⁹⁶ Gobiet 1984, S. 266, 465, 482, 823, 852 und 855.
- ⁹⁷ Niedersächsisches Staatsarchiv Wolfenbüttel, 1 Alt 22, Nr. 170, fol. 5r.
- ⁹⁸ Gobiet 1984, S. 535.
- ⁹⁹ Gobiet 1984, S. 661 und 836.
- ¹⁰⁰ Gobiet 1984, S. 849.
- ¹⁰¹ Otte 1998, S. 190; Otte 1999, S. 133.
- ¹⁰² Ausst. Kat. Braunschweig 1983, S. 153; Ausst. Kat. Braunschweig 1994.
- ¹⁰³ Uffenbach 1753, S. 335 ff.
- ¹⁰⁴ Köhler/Kinderling 1810, S. 881, Anm. *.
- ¹⁰⁵ Brückmann 1753, S. 975.
- ¹⁰⁶ Niedersächsisches Staatsarchiv Wolfenbüttel, 1 Alt 25, Nr. 13, Bl. 10.
- ¹⁰⁷ Ausst. Kat. Wolfenbüttel 1988; Andratschke 1997.
- ¹⁰⁸ Verzeichnis der Kunst Cammer auf dem Fürstlichen Schlosse zu Bevern (1767) im Archiv des Herzog Anton Ulrich-Museums, H 1(1).
- ¹⁰⁹ Verzeichnis der Kunst Cammer auf dem Fürstlichen Schlosse zu Bevern (1767) im Archiv des Herzog Anton Ulrich-Museums, H 1(2), S. 19, Nr. 241, 242 und 244.
- ¹¹⁰ Verzeichnis der Bevernschen Kunstammer aus dem Nachlaßinventar (1687), S. 94, 110 und 114, in: Ausst. Kat. Wolfenbüttel 1988, S. 125 ff.
- ¹¹¹ Fink 1931.
- ¹¹² Aktenbestand HAUM 1760–1785, 1. September 1768.
- ¹¹³ Aktenbestand HAUM 1760–1785, 12. Februar 1773.
- ¹¹⁴ H 20, Neu 199a und 199b, 17. August 1773.
- ¹¹⁵ H 20, Nr. 93, undatiert. Dabei handelt es sich vermutlich um Sophie Caroline von Braunschweig-Lüneburg-Wolfenbüttel (1737–1817), die 1759 die zweite Gemahlin des Markgrafen Friedrich von Brandenburg-Bayreuth (1711–1763) wurde.
- ¹¹⁶ H 20, 3. März 1767.
- ¹¹⁷ Aktenbestand HAUM 1760–1785, 24. Februar 1767.
- ¹¹⁸ Aktenbestand HAUM 1760–1785, 3. März 1768.
- ¹¹⁹ Aktenbestand HAUM 1760–1785, 17. Februar 1768.
- ¹²⁰ Aktenbestand HAUM 1760–1785, 16. Februar 1768.
- ¹²¹ Aktenbestand HAUM 1760–1785, 17. Februar 1768.
- ¹²² Aktenbestand HAUM 1760–1785, 18. Februar 1768.
- ¹²³ Aktenbestand HAUM 1760–1785, 1. März 1768.
- ¹²⁴ Ribbentrop 1791, Bd. 2, S. 315 f.
- ¹²⁵ H 29, S. 157 f.
- ¹²⁶ Sammelband H 18, Bl. 2; Heusinger 1997, S. 81 f., Abb. 40.
- ¹²⁷ Müller/Küster 1765, 1. Teil, III. Abteilung, S. 19, § 43, Nr. 4.
- ¹²⁸ Nicolai 1786, S. 81, Anm. +.
- ¹²⁹ H 20, 17. Februar 1768, 1. Acta: *eine große Figur in Lebens Größe, welche ganz von Wachs ist, und ein Frauenzimmer vorstellt*.
- ¹³⁰ Bernoulli 1783, S. 167.
- ¹³¹ Hollenberg 1782, S. 246.
- ¹³² Hirsching 1786, Bd. 1, S. 157 f.
- ¹³³ H 29, S. 189 f., Nro. 610 und 611.
- ¹³⁴ Offensichtlich eine Verwechslung, denn in der Sammlung befinden sich vier Reliefs von Giovanni Francesco Pieri, die jedoch religiöse Darstellungen zeigen (Kat. Nr. 124–127).
- ¹³⁵ Anonym 1802, S. 8.
- ¹³⁶ Emperius 1816; Fink 1967, S. 90 ff.; Dedekind 1994, S. 50 ff.
- ¹³⁷ Riegel 1883, S. 63 ff.
- ¹³⁸ Riegel 1887, S. 139; Ausst. Kat. Braunschweig 1987, S. 23, Abb. 10.
- ¹³⁹ Riegel 1887, S. 205 ff. und S. 33 f.
- ¹⁴⁰ Schauß 1910; Scherer 1916.
- ¹⁴¹ Meier 1921, S. 65; Farb-Abb. in: Die Kunstwelt, 2, 1912, S. 430/431.

Katalog

Deutschland

HEINRICH RAPPOST (RAPPUSCH) DER ÄLTERE

Bislang sind nur wenige biographische Angaben für den Künstler gesichert; das Datum seiner Geburt – vermutlich in Nürnberg – ist nicht bekannt. 1574 erhielt er das Bürgerrecht in Berlin, dort war er 1579–1589 als Hofgoldschmied am kurbrandenburgischen Hof tätig. Zugleich arbeitete er als Medailleur und Wachsbossierer. Rappost starb am 22. 10. 1592 in Berlin.

Zu seinen bisher bekannten Wachsarbeiten gehören vor allem Porträt Darstellungen der brandenburgischen und sächsischen Herrscherfamilien; ein sehr originelles Werk ist das 1591 entstandene Brettspiel mit 30 Fürstenbildnissen aus Wachs in Dresden im Historischen Museum. In jüngster Zeit wurde ihm das Braunschweiger Reliefbildnis (Kat. Nr. 1) zugewiesen.

Heinrich Rappost der Jüngere, sein um 1575 vermutlich in Berlin geborener Sohn, war seit 1599 als Goldschmied und Medailleur am braunschweigischen Hof in Wolfenbüttel tätig, wo er 1616 starb.

Literatur: Nicolai 1786a, S. 28 – Fiala 1909, S. 41 – Forrer, Bd. V, 1912, S. 30 f. und Bd. VIII, 1930, S. 150 f. – Holzhausen/Watzdorf 1931, S. 247–250 – Thieme-Becker, Bd. XXVIII, 1931, S. 19 – Büll 1963, S. 444 – Pyke 1973, S. 117.

JL/SKL

1

HEINRICH RAPPOST DER ÄLTERE († 1592)
um 1589?

BILDNIS DES HERZOGS JULIUS VON BRAUNSCHWEIG-
LÜNEBURG-WOLFENBÜTTEL (1528–1589)

Inv. Nr. Wac 143

Erworben 1993 über Kunsthandel bei Sotheby's, London (Z.L. 7403); aus der Sammlung Lewis Harcourt, London. Maße: Dm. 7 cm, T. 1,6 cm.

Das Brustbild zeigt den Herzog im Profil nach links. Er ist mit grauem, kurzgeschnittenem Haar, einem kurzen Backenbart und leicht geröteter Haut dargestellt. Er trägt einen schwarzen, mit zahlreichen Schmuckstücken besetzten Mantel mit einem kleinen, dunkelbraunen Pelzkragen, dazu eine weiße Halskrause. Auf seiner Brust ist ein Kleinod mit rotem Stein an einer Kette.

Relief aus gefärbtem und bemaltem Wachs mit Staub- und Glasperlen, gegossen und bossiert, auf einer runden, schwarz hinterlegten Glasplatte. Das Inkarnat aus fleischfarbenen getöntem Wachs, die Wangen rötlich und die Augen weiß bemalt. Das Haar hellgrau bemalt. Der Spitzenkragen aus weißem Wachs.

Unter Glas in einer runden, silbervergoldeten Messingkapsel montiert. Auf der leicht abgesetzten Einfassung des Glases die eingravierte Umschrift: *VON GOTTES GNADEN IVLIVS HERZOGK ZV BRVNSWIG VND LVNEBVRGK*. Die Kapsel im Inneren versilbert, der Rand ebenso wie der des Deckels profiliert mit eingraviertem Plättchenfries. Die Unterseite der Kapsel und der Deckel nahezu identisch ornamentiert: jeweils eine stilisierte Blüte im Zentrum, dann in konzentrischen Kreisen ein schmaler Blattkranz mit Beschlagwerk, ein Fries von stilisierten Wellenranken und ein breiter Blattkranz mit Beschlagwerk.

Die Innenseite des Deckels schwarz oxidiert.



Kat. 1

Herzog Julius von Braunschweig-Lüneburg-Wolfenbüttel, geboren 1528 als dritter Sohn Herzog Heinrichs des Jüngeren, war zunächst aufgrund einer körperlicher Beeinträchtigung für eine geistliche Laufbahn vorgesehen. Nach dem Tod seiner Brüder und der Heirat mit Hedwig von Brandenburg übernahm er schließlich 1568 die Regierung im Herzogtum. Er setzte die Reformation durch und gründete die Universität Helmstedt. Er starb 1589.¹

Ein Doppelbildnis des Herzogs mit seiner Gemahlin Hedwig in stark fragmentarischem Zustand besitzt das Kestner-Museum in Hannover. Erhalten hat sich nur ein Teil des Profilbildnisses des Herzogs, das in Typus und Alter dem Braunschweiger Porträt entspricht. Es wird von einer gravierten Dose aus vergoldetem Kupfer umschlossen; diese trägt im Inneren die Namen der Dargestellten sowie das Datum 1584 und ist außen mit ähnlichen Ornamenten geschmückt.²

Das Braunschweiger Relief zeichnet sich – ebenso wie die bislang bekannten Werke Rapposts – durch eine minutiöse Darstellungsweise aus. Vor allem die höfische Kleidung mit kostbarem Perlen- und Edelsteinbesatz, die fein ausgearbeitete Halskrause sowie der reiche Schmuck erscheinen als gemeinsames Kennzeichen der Wachsfiguren. Trotz der durchaus individuellen Physiognomie haben die Porträtierten zumeist relativ kleine, schmale Augen mit auffallend hellen Augäpfeln und betonten Augenbrauen.

Literatur: Bate 1910, S. 139 und Abb. S. 137 – Pyke 1973, S. 182 – Aukt. Kat. London 1993, S. 101, Nr. 257 – Ausst. Kat. Braunschweig 1998, S. 34, Nr. 2 – Ausst. Kat. Braunschweig 2000, S. 250, Nr. 296.

JL/SKL

¹ Zur Biographie: Ausst. Kat. Wolfenbüttel 1989/90, S. 13 ff.

² Inv. Nr. 2341. Nach den Angaben auf der Karteikarte eine Arbeit des in Hamburg tätigen Goldschmieds Jacob Mores (1553–1609). Eine Begründung der Zuschreibung ist nicht angegeben.

2

Deutsch, 1. Hälfte 17. Jahrhundert

ALLEGORIE DER VERGÄNGLICHKEIT

Inv. Nr. Wac 84

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 185, Nr. 594: *Ein altes halbnacktes hageres Weib, halbe Figur. In schwarzen hölzernen Rahmen.*

Rahmenmaße: H. 12,5 cm, B. 10,2 cm, T. 3 cm, innen: H. 8 cm, B. 6 cm; H. der Figur ca. 7,5 cm.

Das Hüftbild zeigt eine alte Frau in Dreiviertelansicht. Ihr abgezehrter Körper ist in einen pelzgefütterten Mantel gehüllt, der den Oberkörper freilässt. Mit ihrer linken Hand greift die Alte an eine ihrer erschlafften Brüste. Der nach links ins Profil gedrehte Kopf zeigt mit einer großen Nase und einem spitzen Kinn markante Züge. Das graue, zurückgekämmte Haar wird fast ganz von einem weißen Turban verdeckt.



Kat. 2

Flachrelief aus gefärbtem und bemaltem Wachs auf einer rechteckigen, schwarz hinterlegten Glasplatte. Die Figur gegossen aus blaßrosa gefärbtem Wachs. Haar und Pelz sind nachbossiert. Der Pelz aus gelblich bemaltem Wachs, die Außenseite des Mantels aus hellem, olivgrünem Wachs. Die Lippen blaßrot, das Auge dunkelgrau, Haar und Augenbrauen grau, die Brustwarzen dunkelrot, der Turban weiß bemalt.

Unter Glas in einem tiefen Kastenrahmen aus schwarz gebeiztem Holz mit Flammleistenprofilen. An der Unterkante ein aufgeklebtes Papierschildchen mit der aufgedruckten Inventarnummer: *Nro. 594* (Ende 18. Jahrhundert). An der Rückseite oben eine ringförmige Öse für die Aufhängung.

Bei der Restaurierung 1962 gereinigt und neu befestigt. Die Figur überarbeitet. Der Mantel am unteren Rand an beiden Seiten etwas beschädigt.

Thema und Komposition des Reliefs lassen vermuten, daß zu ihm ursprünglich als Pendant das Bild einer jungen Frau gehörte. Die Gegenüberstellung von Jugend und Alter findet sich seit dem 16. Jahrhundert als Vanitas-Darstellung. Derartige Reliefpaare mit Frauen in unterschiedlichem Alter, die in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts vermutlich in Italien entstanden, befinden sich in London in der Wallace Collection sowie im Victoria & Albert Museum.¹ Eine mehr genrehafte Variante des Themas zeigt ein Relief von Christian Benjamin Rauschner (1723–1793; siehe Kat. Nr. 82).

Literatur: Riegel 1887, S. 209, Nr. 84 (als Rauschner) – Riegel 1891, S. 208, Nr. 84 – Riegel 1897, S. 278, Nr. 84 – Pyke 1973, S. 117.

JL

¹ Mann 1931, S. 182, Abb. S. 457 und 458; Pope-Hennessy 1964, Bd. 2, S. 637, Bd. 3, Abb. 667 und 668; Lightbown 1970, S. 52 f., Abb. 6.

EIN URINIERENDES KIND

Inv. Nr. Wac 85

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 185, Nr. 593: *Ein kleines Kind mit grüner Mütze und aufgehobenen Hemde. In schwarzen hölzernen Rahmen.*

Rahmenmaße: H. 12,5 cm, B. 10 cm, T. 3 cm, innen: H. 7,5 cm, B. 7,5 cm; H. der Figur ca. 6 cm.

Auf einem Rasenstück steht ein barfüßiger Knabe mit leicht gebeugten Knien vor einem kleinen Feuer. Mit beiden Händen hebt er sein langes, weißes, mit Spitzen gesäumtes Hemd, um auf das Feuer zu urinieren. Er trägt eine kegelförmige, mit Steinen und einem Federbusch geschmückte Mütze und ist mit einem großen Perlenohrring, Armband und Ring reich geschmückt.

Relief aus gefärbtem und bemaltem Wachs, gegossen und bossiert, mit Kupferstreifen, Mineralien, Staub- und Glasperlen, Pflanzenfasern, Holz und Tierhaaren auf einer rechteckigen, rückseitig schwarz bemalten Glasplatte. Das Inkarnat weißlich-rosa, Finger und Wangen rosa, Lippen rot, Augenbrauen und Augen hellbraun bemalt. Das Haar aus ungefärbtem, lackiertem Wachs bossiert. Das Hemd elfenbeinfarben, die Mütze – mit eingeritzten Streifen und Punkten ornamentiert – dunkelgrün bemalt, ihr Rand mit roten, gläsernen Steinchen besetzt, oben ein goldener Knopf. Das Schmuckbüschel aus hellen Pflanzenfasern. Der Ohrring aus einer Staubperle, das Armband und der Ring aus Staubperlen und roten Glasperlen. Der Urinstrahl aus Tierhaar. Der Rasen ist aus grün gefärbten Wachsspänen gearbeitet. Die zwischen kleinen Holzkohlestücken emporzüngelnden Flammen aus schmalen, zugespitzten Kupferstreifen. Im Gras kleine Pilze mit hölzernen Stielen und Wachsköpfen. Als Steine sind Mineralien, unter anderem Pyrit, verwendet.

Unter Glas in einem tiefen Kastenrahmen aus schwarz gebeiztem Holz mit Flammleistenprofilen. Auf der Unterseite des Rahmens ein aufgeklebtes Papierschildchen mit der aufgedruckten Inventarnummer: *Nro. 593* (Ende 18. Jahrhundert). An der Rückseite oben eine ringförmige Öse für die Aufhängung.

Bei der Restaurierung 1962 gereinigt und gefestigt. Die Füße überarbeitet, ebenso die linke Hand, neben der ein Gewandfragment falsch angeklebt ist. Vermutlich sind beide Hände sowie der Saum des Gewandes unvollständig erhalten. Am Rand der Mütze wie am Armband fehlen einige rote Glasperlen.

Zu der auffallenden Mütze des Kindes lassen sich Parallelen in der türkischen Tracht finden. Ein Wachsrelief im Schloßmuseum in Weimar zeigt eine fast identische Darstellung, allerdings trägt der Junge dort eine wesentlich schlichtere Kopfbedeckung.¹ Das Motiv des urinierenden Knaben war besonders im 17. Jahrhundert in den Niederlanden verbreitet, wo es auch als Sinnbild des Sprichwortes *'t is gesond in't vuer to pissen* (Es ist gesund, in das Feuer zu pissen) verstanden wurde.² Die als *Manneken pis* berühmt gewordene Figur ist vermutlich zurückzuführen auf eine antike Marmorstatue, die sich heute im Pariser Louvre befindet³



Kat. 3

und die vielfach in graphischen Blättern rezipiert wurde. Diese Darstellung war bereits in der Renaissance bekannt und wurde in ganz Europa auch in mehreren Brunnenfiguren übernommen. Im 17. und 18. Jahrhundert erscheint dieses Motiv wiederholt in kleinplastischen Werken,⁴ oftmals als allegorische Darstellung in einem szenischen Zusammenhang: Der pinkelnde Knabe löscht die glühenden Kohlen und damit das unmoralische Feuer der Leidenschaft.⁵

Literatur: Riegel 1887, S. 209, Nr. 85 (als Rauschner) – Riegel 1891, S. 208, Nr. 85 – Riegel 1897, S. 278, Nr. 85 – Hedergott 1955, D 28 – Pyke 1973, S. 117 (als Rauschner).

JL/SKL

¹ Inv. Nr. A 542, H. 18,4 cm, B. 16,3 cm, T. 5,5 cm (mit Rahmen).

² Zimmermann 1977, S. 206.

³ Schoutheete de Tervarent 1956, S. 125 ff., Abb. 11.

⁴ Elfenbeinrelief in Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, Inv. Nr. 76/120; Zimmermann 1977, S. 206, die auch ein Specksteinrelief im Kunsthandel München erwähnt.

⁵ Elfenbeinrelief in Pommersfelden, Privatbesitz; Ausst. Kat. Nürnberg 1989, S. 266; Ausst. Kat. Braunschweig 1993/94, S. 240. Außerdem Werke in New York, Privatbesitz und im Londoner Kunsthandel.

FERDINAND NEUBERGER

Der aus der bekannten Augsburger Wachsbossierer-Familie Neuberger stammende Künstler wurde 1625 in Augsburg geboren.¹ Der Chronist Paul von Stetten (1705–1786) erwähnt ihn als Bruder des berühmten, in Wien tätigen Wachsbossierers Daniel Neuberger (1620–1680).² Möglicherweise hielt sich Ferdinand Neuberger 1651 ebenfalls in Wien auf; in einer verlorenen Denkschrift Daniel Neuberger wurde auf einen nicht namentlich genannten Bruder verwiesen.³ Am 2. April 1674 erhielt Ferdinand Neuberger seine

Bestallungsurkunde als Hofwachsbossierer in Ansbach. Der genaue Zeitpunkt seiner Übersiedlung nach Ansbach ist jedoch bislang nicht bekannt. Zu seiner Familie gehörten fünf Kinder, zwei seiner Töchter waren als Kammerdienerinnen der Markgräfin in Ansbach tätig. 1679 wurde er dort zum ersten Inspektor der neu gegründeten Kunstkammer ernannt. Ferdinand Neuberger starb im Alter von 57 Jahren um die Jahreswende 1682/83 in Ansbach.

Es sind nur relativ wenige seiner Werke erhalten. Ein vollständig signiertes Wachsrelief mit der Schilderung der Sabierschlacht wurde vor wenigen Jahren für das Markgrafenmuseum in Ansbach erworben.⁴ In Pommersfelden wird ein diesem Werk sehr ähnliches Relief mit einem Reitergefecht aufbewahrt.⁵ Seit 1995 besitzt das Badische Landesmuseum in Karlsruhe eine Darstellung des Untergangs Trojas.⁶ In der Sammlung der Markgrafen und Großherzöge von Baden befanden sich auch mehrere Schlachtszenen von Ferdinand Neuberger.⁷ Zwei dieser Reliefs gelangten in den Münchner Kunsthandel,⁸ ein weiteres kam als Schenkung in das Herzog Anton Ulrich-Museum (Kat. Nr. 5).

Zu Neuberger's verlorenen Werken gehört das anlässlich der Eröffnung der Ansbacher Kunstkammer geschaffene allegorische Relief *Triumphierender Einzug des Markgrafen Johann Friedrich*, das in einem 1679 datierten Stich von Johannes Meyer dem Jüngeren überliefert ist.⁹ Ebenfalls nicht erhalten sind zwei weitere Wachsarbeiten für die Ansbacher Kunstkammer, die eine Arche Noah und eine Schlachtszene darstellten.¹⁰ Ein heute verschollenes Wachsrelief befand sich ehemals in der Sammlung Fritz Köhler in Wien; es zeigte Diana und Aktäon und war mit *F. N. 165[.]* bezeichnet.¹¹ Im Inventar des Herzoglichen Museums in Braunschweig (H 29) ist ein weiteres, heute nicht mehr erhaltenes Relief mit einer Reiterschlacht verzeichnet, das einer späteren Randbemerkung zufolge die Signatur *Neuberger 1663* trug.¹²

Literatur: Hampe 1930, S. 128–132 – Thieme-Becker, Bd. XXV, 1931, S. 403 – Klapsia 1935, S. 244 f. – Krieger 1960/61, S. 134 ff. – Pyke 1973, S. 98.

JL/SKL

¹ Archivalische Angaben bei Krieger 1960/61, S. 134 ff.

² Stetten 1779, Bd. I, S. 439.

³ Hampe 1930, S. 128 f.; Klapsia 1935, S. 244, die Denkschrift Daniel Neuberger's S. 246, Regeste 2: *Auch möge der Kaiser, gedenken wegen des vor 3 tagen übergebenen memorial, der großen Injurien ihm von seinem Eigenen Bruder zugefügt, betreffend.*

⁴ Neben der Signatur befindet sich das (nicht ganz sicher zu entziffernde) Datum 1663.

⁵ Pyke 1973, S. 98, Abb. 203.

⁶ Ausst. Kat. Karlsruhe 1996, S. 74, Nr. 46.

⁷ Aukt. Kat. Baden-Baden 1995, Bd. 2, S. 139, Nr. 410.

⁸ Laue 1999, S. 16.

⁹ Hofmann 1901, S. 106; Hofmann 1908, S. 77 f.; Hampe 1930, S. 129 ff.; Zahltzen 1988, S. 129 f.

¹⁰ Die Beschreibung bei Christoph Philip Sinold, genannt von Schütz, *Corpus historiae Brandenburgicae diplomaticum*, Schwabach o. J., III. Abh., S. 23, zitiert nach Krieger 1960/61, S. 135.

¹¹ Aukt. Kat. Wien 1917, Nr. 195.

¹² H 29, S. 185, Nr. 591: *Ein Treffen zwischen Cavalleristen, die Lanzen führen. Die Figuren sind in weißem Wachs en haut relief gearbeitet und das ganze Bild ist 3 Zoll breit und 2 1/2 Z. hoch. Der Rahmen ist von schw. gebeizten Holze. Ebenfalls als Randbemerkung: verdorben.*

4

FERDINAND NEUBERGER (1625–1682/83)
Augsburg oder Ansbach, zwischen 1650 und 1682

DIE ZERSTÖRUNG TROJAS

Inv. Nr. Wac 1

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 159, Nr. 475: *Die Zerstörung der Stadt Troja. Ein Hautrelief mit sehr vielen Figuren, bunt vermahlet. Es ist 9 z. breit und 6 z. hoch und hat einen breiten mit Silberblech überzogenen Rahmen, worin noch 4 kleine blaugebeizte Basreliefs von Elfenbein eingelegt sind. bez. F. N.*

Rahmenmaße: H. 23,1 cm, B. 31 cm, T. 5 cm; Relief: H. 13,5 cm, B. 21,5 cm; Maße der Medaillons: H. 2,5 cm, B. 8,3 cm (oben und unten), H. 6,3 cm, B. 2,5 cm (links), H. 6,1 cm, B. 2,5 cm (rechts).

In großem Figurenreichtum und minutiöser Kleinteiligkeit ist vor den sich hoch auftürmenden Stadtmauern die Eroberung Trojas und die Flucht der Trojaner dargestellt. Zeus, als bärtiger Greis in einem roten Mantel und auf einem Postament thronend, beherrscht die Komposition. Ihm zugeordnet ist ein weißer Adler mit ausgebreiteten Flügeln; in seiner linken Hand hielt er vermutlich ein Blitzbündel. Zu Füßen des Thrones hat sich eine Gruppe von klagenden Frauen, darunter Hekabe mit ihren Kindern, eingefunden. Rechts davon bemühen sich ein Mann und eine Frau um eine an der Brust verwundete Gestalt, die neben einer Truhe niedergesunken ist. Hinter einer ruinösen Mauer, die die eingeritzte Signatur *F. N.* trägt, werfen sich zwei Frauen vor einem Feldherrn auf die Knie. Soldaten und Trojaner fliehen zu einem großen Schiff. Links im Vordergrund trägt Aeneas seinen Vater auf den Schultern aus der Stadt, begleitet von seinem Sohn Ascanius und einem Diener. Vor der in Flammen aufgehenden Stadt steht auf einer Befestigungsmauer eine Statue der Athene, daneben das Trojansche Pferd.

Inhaltlich auf diese Szene bezogen sind vier in den Rahmen eingelassene, ovale Medaillons mit Wachsreliefs. Im oberen Bildfeld ist die Versammlung der Götter im Olymp dargestellt. Das untere Medaillon zeigt den bei seiner Herde unter einem Baum schlafenden Paris, der von Hermes geweckt wird. Er soll den Streit der Göttinnen Hera, Athene und Aphrodite um den goldenen Apfel, der als Preis der schönsten Göttin zufallen soll, schlichten. Die beiden Medaillons rechts und links sind unmittelbar zusammengehörig und stellen das Urteil des Paris dar: Links sitzt Paris mit seinem Hund unter einem Baum und überreicht den Apfel an Aphrodite, über der Amor mit Pfeil und Bogen schwebt; auf der rechten Seite stehen Hera und Athene unter einem Baum.

Sehr differenziertes, teilweise freiplastisches Relief, modelliert aus gefärbtem und bemaltem Wachs, auf einer rechteckigen Glasplatte, die an der Rückseite mit dunkelgrünem Papier und einer zweiten Glasplatte hinterlegt ist. Rauch und Wolken sind sehr dünn in Wachs aufgetragen, so daß sie gelegentlich wie gemalt wirken. Die Figuren meist über Metalldrähten modelliert. Die vier Rahmenmedaillons aus fast schwarz bemaltem Wachs (als Materialimitation).



Kat. 4

Unter Glas in einem Kastenrahmen aus schwarz gestrichenem Holz mit vergoldeten Flammleisten. Die vier Medaillons sind in die Schräge des Rahmens eingelassen und von flachen, angeschraubten Rahmen aus Messingblech eingefasst. Die Außenseite des Rahmens mit Messingblech umkleidet. Auf der mit Papier überklebten Rückseite in Bleistift die Beschriftung: *Wac 1*, darunter: *Alt. Invent. Bd. I (D), 121 in Wachs bossierte Stücke/ N= 475 /F.N.=Ferdinand Neuberger. I. Hälfte des XVIII. Jahrh. Augsburg.*

Der im 18. Jahrhundert vorhandene und wahrscheinlich damals noch originale Rahmen ist im Inventar beschrieben: *hat einen breiten mit Silberblech überzogenen Rahmen, worin 4 kleine blaugebeizte Basreliefs von Elfenbein eingelegt sind.*¹ Der heutige Rahmen geht vermutlich auf die aus dem Jahr 1874 überlieferte Restaurierung zurück; zumindest wurde damals zum originalen Rahmen vermerkt: *das Silberblech, ganz ver [unleserlich], konnte nicht weiter benutzt werden.*² Zu diesem Zeitpunkt wurden die Rahmenmedaillons offensichtlich aufgrund ihrer Bemalung anders bestimmt.

Bei einer Restaurierung 1962 gereinigt und gefestigt, einige Fehlstellen ergänzt, Bemalung größtenteils erneuert. Die Oberfläche ist vor allem im Hintergrund stark überarbeitet. Im Vordergrund links, im Rumpf des Schiffes, in der Architektur hinter dem thronenden Zeus, insbesondere im Flammenmeer und im Gewölk zahlreiche Risse. Der Schiffsaufbau unvollständig erhalten, die hauchdünne Wachsschicht

des Himmels zum Teil abgeplatzt. Die Bemalung der Rahmenmedaillons abgerieben und bläulich-grün verfärbt.

Möglicherweise gehörte das Wachsrelief bereits zu den Kunstsammlungen Herzog Anton Ulrichs in Schloß Salzdahlum, ein Bericht aus dem Jahre 1709 benennt eine *Verstörung von Jerusalem mit unzählich vielen kleinen Figuren in Wachs pussirt.*³

Ein nahezu identisches Wachsrelief, dessen Darstellung nur in wenigen Details des Hintergrundes abweicht, war ehemals in der Sammlung der Markgrafen von Baden-Durlach und befindet sich heute im Badischen Landesmuseum in Karlsruhe.⁴ Es trägt die Signatur *FERD NEUBERG*. Dies bestätigt die bereits 1930 von Theodor Hampe erwogene Zuschreibung des Braunschweiger Reliefs an Ferdinand Neuberger.⁵ Zuvor wurde die Signatur *F.N.* in Braunschweig meist auf Felicitas Neuberger (1650–1731), die Tochter Daniel Neuberger, bezogen.⁶

Literatur: Riegel 1887, S. 205, Nr. 1 (als Ferdinand Neuberger) – Riegel 1891, S. 204, Nr. 1 – Riegel 1897, S. 274, Nr. 1 – Meier 1902, S. 95 (als Felicitas Neuberger) – Meier 1907, S. 108, Nr. 1 – Meier 1915, S. 111, Nr. 1 – Meier 1921, S. 90, Nr. 1 – Hampe 1930, S. 131, Abb. 15 – Thieme-Becker, Bd. XXV, 1931, S. 403 (Ferdinand Neuberger) – Pyke 1973, S. 98 – Pyke 1981, S. 30, Abb. 203A – Ausst. Kat. Karlsruhe 1996, S. 74 – Ausst. Kat. Braunschweig 2001, S. 92.

JL/SKL

¹ H 29, S. 159, Nr. 475.

² Handschriftliche Randbemerkung in H 29, S. 159.

³ Uffenbach 1753, S. 336.

⁴ Ausst. Kat. Karlsruhe 1996, S. 74, Nr. 46.

⁵ Hampe 1930, S. 131.

⁶ Dem widersprach Pyke 1973, S. 97 f., indem er darauf hinwies, daß sich die Datierung 165[.] des ebenfalls *F.N.* signierten Reliefs der Sammlung Köhler nicht mit den Lebensdaten dieser Künstlerin verbinden läßt.

5

FERDINAND NEUBERGER (1625–1682/83)
zwischen 1650 und 1682

REITERSCHLACHT

Inv. Nr. Wac 152

Erworben 2001 als Schenkung aus Privatbesitz (Z.L. 7455).
Bis 1995 in der Sammlung der Markgrafen und Großherzöge von Baden.

Maße des Reliefs: H. 7,8 cm, B. 11 cm.

Auf leicht ansteigendem Boden sind in wildem Getümmel Fliehende, verwundete und stürzende Reiter sowie niederbrechende Pferde dargestellt, die vor einem heranstürmenden Reiter auf einem sich aufbäumenden Pferd und seinem Gefolge zurückweichen. Dazwischen liegen auf der Erde mehrere bereits gestürzte Menschen und Pferde. In der Tiefe des Reliefs sind Reste von Kriegern und die sich überkreuzenden Lanzen der beiden Heere vor einer hohen Bergkette zu erkennen.

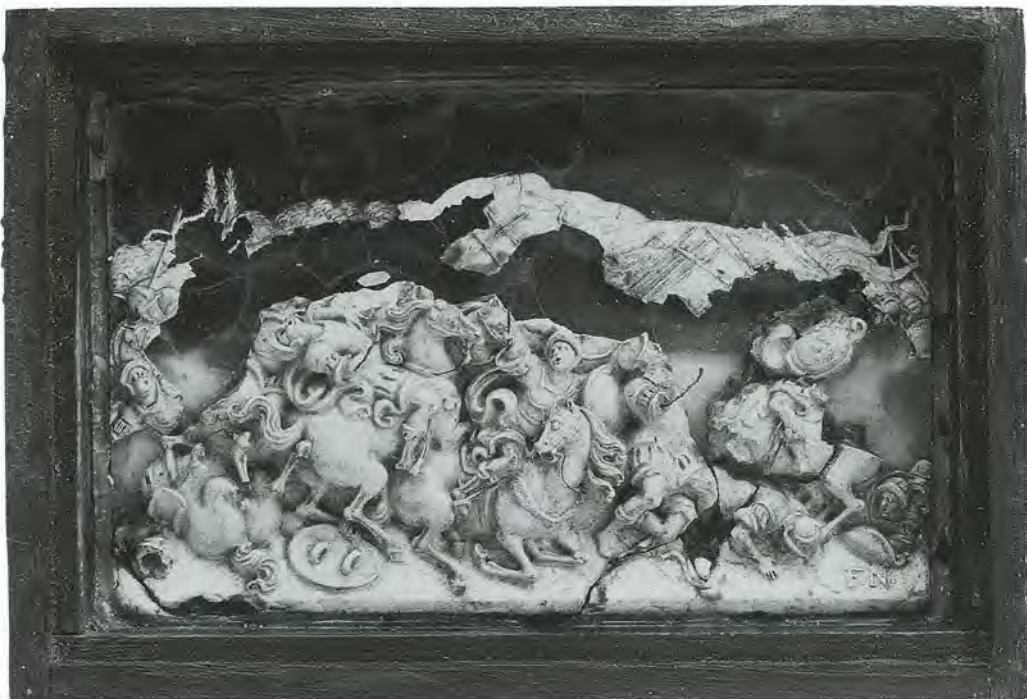
Relief aus rosafarbenem und weißem Wachs, gegossen und bossiert, auf einer rechteckigen, weiß und dunkelblau unterlegten Glasplatte. Die Figuren auf feinem Draht. Rechts unten die reliefierte Signatur *F.N.*

Der Kastenrahmen aus braun gebeiztem Holz nicht original. Auf der Rückseite drei Klebeetiketten, eines mit handschriftliches mit: 329 / N. 181 (durchgestrichen) / 181; oberhalb von zwei überklebten Etiketten zwei weitere aus der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts, beschriftet: 2783, darunter: 556.

Die Glasplatte an der Front fehlt. Das Relief in der oberen Hälfte stark beschädigt, mehrere Köpfe und die Figuren im Hintergrund größtenteils weggebrochen. Im Vordergrund drei große Risse im Boden. Das Wachs etwas verschmutzt. Der rückseitige, dunkelblaue Belag der Glasplatte teilweise von dieser abgelöst, an mehreren Stellen durch Risse Schollenbildung.

Die hohe Qualität des Reliefs zeigt sich in der plastischen Durchbildung der Motive und in der Dramatik der Szene, die der Künstler zur Steigerung einsetzt. Fast vollplastische Figuren in einer stark auf Räumlichkeit zielenden Komposition und eine dichte Fülle heftiger Bewegungen wie starken Ausdrucks verdeutlichen die Verwirrung der Kämpfenden. Dies legt eine Auflösung der Signatur *F.N.* als Ferdinand Neuberger nahe. Diese Zuschreibung findet eine Bestätigung in der stilistischen Nähe zu dem mit der gleichen Signatur ausgestatteten Relief mit der Darstellung des brennenden Troja (Kat. Nr. 4).

1772 wurden in einem Inventar von Schloß Rastatt unter der Nummer 181 aufgeführt: *D.° kleinere Bataille Stücke in Wachs pussirt von verschiedenen Farben No. 329.* Auf der Rückseite des Reliefs sind nicht nur diese beiden Ziffern vermerkt, sondern auch die Nummern 2783 und 556, die auf die Einträge in den Inventaren der Großherzoglichen Sammlung von 1883 und 1919 verweisen.¹ Unter den Nummern 2784 und 557 war dort ein ebenfalls *F.N.* signiertes Wachsrelief mit einer Schlachtenszene vermerkt, das sich 1999 im Münchner Kunsthandel befand.²



Kat. 5

JL/SKL

¹ Aukt. Kat. Baden-Baden 1995, Bd. II, S. 138, unter Kat. Nr. 410.

² Laue 1999, S. 13, mit der Zuschreibung an Felicitas Neuberger (1650–1731).

6

Umkreis des FERDINAND NEUBERGER (1625–1682/83)?
Deutsch, 2. Hälfte 17. Jahrhundert

EINE SCHLACHT HANNIBALS

Inv. Nr. Wac 153

Erworben 2001 als Schenkung aus Privatbesitz (Z.L. 7456).
Bis 1995 in der Sammlung der Markgrafen und Großherzöge von Baden.

Maße des Reliefs: H. 16,5 cm, B. 20 cm.

Auf einem von wild voranstürmenden Pferden gezogenen
Wagen steht ein bärtiger Feldherr, ausgezeichnet durch

einen Helm mit einem Federbusch, und stößt seine Lanze in
den Leib eines auf ihn zueilenden Kriegers. Ein jugendlicher
Reiter sprengt neben dem Wagen vorwärts. Diese Gruppe
ist von Kämpfenden, Reitern und niedergebrochenen
Pferden umgeben, am leicht ansteigenden Boden liegen
Erschlagene. Über den Köpfen der Soldaten sind zwei
fragmentarisch erhaltene Elefanten zu erkennen, in der
Mitte und an den Seiten Reste von sich überkreuzenden
Lanzen.

Sehr tiefes, in vielen Partien freiplastisches Relief aus
schwarzbraun gefärbtem Wachs, gegossen und bossiert,
auf einer rechteckigen, polierten Metallplatte. Die matt
schimmernde Oberfläche des Waxes als Bronze gefaßt.
Als Träger der Wachsmotive dünner Draht.

Der nicht originale Kastenrahmen an der Schauseite
schwarz gebeizt, ebenso teilweise die Innenflächen des
Rahmens. In der hölzernen Rückseite 3 Löcher (für Nägel
oder Schrauben). An den Kanten mehrfach bestoßen. Auf
der Rückseite ein kleines Etikett mit den handschriftlichen
Ziffern: 328 / Nr. 80 / 80. Außerdem zwei Klebeetiketten
der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts mit: 362 und 2778. In
das Holz der Rückwand breit eingedrückt: D 286; ein run-



Kat. 6

des Etikett mit: *Sotheby's* und handschriftlich (in Kugelschreiber): 07, die Lot Nr. 103 und No. 1041.

Das Relief in der oberen Hälfte sehr stark beschädigt und teilweise weggebrochen. Das Wachsmotiv ließ vermutlich nur das obere Viertel der Gesamtfläche frei. Mindestens ein Kopf, mehrere Arme der Krieger, teils auch Beine der Pferde abgebrochen, aber in der Haltung anhand der Drähte rekonstruierbar. Im Boden ein großer Riß. Auf der Metallplatte rote Farbspuren.

Die Ziffer 328 erschließt als Provenienz Schloß Rastatt, wo das Relief im Inventar von 1772 erwähnt ist (siehe Kat. Nr. 5). Die Nummern 2778 und 362 verweisen auf die Inventare der Großherzoglichen Sammlungen von 1883 und 1919; zwei weitere, sehr ähnliche Schlachtszenen mit den Inventar-Nummern 2777 und 2779 bzw. 361 und 363 gelangten 1995 aus dem Besitz der Markgrafen von Baden in den Münchner Kunsthandel.¹ Ein vergleichbares Wachserelief mit der Darstellung einer Reiterschlacht befindet sich zudem in Ecouen.²

Literatur: Aukt. Kat. Baden-Baden 1995, unter Kat. Nr. 410.

JL/SKL

¹ Laue 1999, S. 16.

² Musée National de la Renaissance, Inv. Cl 22.294: Gaborit/Ligot 1987, S. 429 und Abb. 55, dort allerdings als *Lombardei* ?, 16. Jahrhundert ausgewiesen.

ANNA MARIA BRAUN

Anna Maria Braun wurde 1642 in Lyon als Tochter des Bildhauers, Medailleurs und Ingenieurs Georg Pfründt (1603–1663) geboren. Bei ihrem Vater, der dann in Paris und Straßburg, nach 1646/47 in Nürnberg sowie 1652/53 in Regensburg arbeitete¹, erlernte sie das Wachsbossieren. Pfründt wurde von Markgraf Friedrich VI. von Baden-Durlach an seinen Hof in Durlach berufen; Anna Maria vermählte sich 1659 mit Johann Bartholomäus Braun († 1684), der als markgräflicher Geheimsekretär beschäftigt und ebenfalls als Medailleur, Bossierer sowie als Maler tätig war.² Dementsprechend signierte die Künstlerin bis zu ihrer Verheiratung mit *A.M.P.*, danach mit *A.M.B.*³ Später zog sie gemeinsam mit ihrem Mann nach Nürnberg und blieb dort auch nach dessen Tod ansässig. In ihren letzten Lebensjahren ließ sich Anna Maria Braun in Frankfurt am Main nieder, wo sie am 13. August 1713 starb.

Bereits Joachim von Sandrart (1606–1688) äußerte sich 1675 anerkennend über die Wachsbossiererin und Medailleurin Anna Maria Braun;⁴ eine ausführliche Biographie erschien 17 Jahre nach ihrem Tod in dem Werk über die Nürnberger Mathematiker und Künstler von Johann Gabriel Doppelmayr (1671–1750).⁵ Seine Angaben wurden 1780 auch von dem Frankfurter Chronisten Heinrich Sebastian Hüsgen (1744–1807) übernommen.⁶

Anna Maria Brauns Arbeiten in Wachs – Reliefs mit historischen und mythologischen Themen, freiplastische Figuren,

die sie gelegentlich in Gehäusen montierte, vor allem aber ihre Bildnisse – waren sehr geschätzt. Sie beherrschte die Herstellung und Verwendung von gefärbtem Wachs so vollkommen, daß Sandrart rühmte, sie habe die Technik Alesandro Abondios (um 1570–1648) wiederentdeckt.⁷ Zweimal reiste sie nach Wien, um Kaiser Leopold und seine Familie zu porträtieren.⁸ Während einer Reise in die Niederlande entstand eine Bildnisbüste Wilhelms III. von Oranien.⁹ Nach Deutschland zurückgekehrt, war sie an verschiedenen Höfen tätig, doch hat sich von den dort entstandenen Arbeiten wenig erhalten.

Doppelmayr erwähnt ein Wachsbildnis des Lothar Franz von Schönborn, 1695 bis 1729 Kurfürst in Mainz, das sich in Schloß Pommersfelden erhalten hat,¹⁰ eine überlebensgroße Gipsbüste des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz, Porträts des Königs Karl XII. von Schweden, des Landgrafen Karl von Hessen und des Prinzen Eugen.¹¹ Zwei Jahre vor ihrem Tode schuf sie im Alter von 69 Jahren das Bildnis Kaiser Karls VI., der 1711 in Frankfurt am Main zum römischen Kaiser gewählt und gekrönt wurde.¹² Selbst von den wenigen bei Doppelmayr erwähnten Wachsbossierungen ist nur ein Bruchteil erhalten geblieben. Das zuletzt von Pyke zusammengestellte Œuvre ist zu ergänzen um ein signiertes Relief mit der Darstellung des heiligen Sebastian in Berlin, in dem Anna Maria Braun ein Bildmotiv ihres Vaters aufgriff (vgl. auch Kat. Nr. 63).¹³ An Medaillen konnten der Künstlerin bisher nur ein gegossenes Exemplar auf Herzog Friedrich I. von Sachsen-Gotha zugewiesen werden, das die Signatur *A M B* trägt.¹⁴ Neuerdings wurden Anna Maria Braun auch Aquarelle zugeschrieben; ihre Tätigkeit als Malerin ist allerdings nicht belegt.¹⁵

Literatur: Gwinner 1862, S. 247 f. – Forrer, Bd. 1, 1904, S. 270 und Bd. VII, 1929, S. 116 – Thieme-Becker, Bd. XXVI, 1932, S. 538 (unter Georg Pfründt) – Büll 1963/1, S. 451 – Pyke 1973, S. 19 – Büll 1977, S. 451 – Pyke, 1981, S. 9 (als *A BRANNIN*) – Ausst. Kat. Karlsruhe 1981, Bd. 1, S. 75 – Saur, Bd. 13, 1996, S. 686.

JL/SKL

¹ Zu Georg Pfründt: Bechtold 1925; Theuerkauff 1974; Rasmussen 1977.

² Thieme-Becker, Bd. IV, 1910, S. 547 f.; Rott 1917, S. 118 ff.; Bechtold 1925, S. 32; Pyke 1973, S. 19; Wielandt/Zeitz 1980, S. 37 ff.; Ausst. Kat. Karlsruhe 1981, Bd. 1, S. 73 f. Die bei Pyke 1973, S. 19 und Abb. 36, erwähnten Wachsmodele für eine Medaille auf Peter Philipp von Bernbach, Bischof von Bamberg, stammen nach Bechtold 1925, S. 34, Anm. 1, von Anna Maria Braun, während Johann Bartholomäus Braun nur die Patronen besorgt habe.

³ Zu den Formen der Signatur auch Pyke 1973, S. 19. Arbeiten mit der Signatur *A.M.P.* scheinen nicht erhalten zu sein.

⁴ Sandrart/Peltzer 1925, S. 225.

⁵ Doppelmayr 1730, S. 266.

⁶ Hüsgen 1780, S. 127 ff.; ebenso Hüsgen 1790, S. 282 ff.

⁷ Sandrart/Peltzer 1925, S. 226.

⁸ Doppelmayr 1730, S. 266, nennt Kaiserin Maria Eleonora Teresia unter den Porträtierten. Es bleibt dabei offen, ob es sich um die ersten Gemahlin Leopolds I., Maria Teresa von Spanien, Kaiserin 1666–1672, handelt oder um seine dritte Gattin, Eleonore Magdalena von Pfalz-Neuburg, Kaiserin 1676–1720, so daß sich keiner der Wiener Aufenthalte der Künstlerin datieren läßt.

⁹ Thomson/Lockhart 1977, S. 152, Nr. 1122; Pyke 1981, S. 9; Ausst. Kat. Nürnberg 1989, S. 277 (unter Nr. 145); Smailes 1990, S. 308. Thomson 1980, S. 25 f., datiert die signierte Büste 1690–1700; sie ist aber, wenn man Doppelmayr folgt, noch in den Niederlanden und damit wohl vor 1688 entstanden.

¹⁰ Ausst. Kat. Nürnberg 1989, S. 276 f., Nr. 145. Bei Pyke 1973, S. 40, irrtümlich als Arbeit von Abraham II Drentwett.

¹¹ Doppelmayr 1730, S. 266.

¹² Doppelmayr 1730, S. 266.

¹³ Skulpturensammlung, Inv. Nr. 7992: Büll 1963/1, S. 508, Abb. 303; Theuerkauff 1974, S. 76; Büll 1977, S. 508, Abb. 303; Theuerkauff 1980a, S. 70, Abb. 14.

¹⁴ Pick 1904, S. 125 ff.; Rott 1917, S. 121.

¹⁵ Ausst. Kat. Karlsruhe 1981, Bd. 1, S. 75; Himmelein 1983, S. 215.

7

ANNA MARIA BRAUN (1642–1713)
um 1660–1670

BILDNIS DES MARKGRAFEN LUDWIG WILHELM VON
BADEN-BADEN (1655–1707)

Inv. Nr. Wac 6

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 165, Nr. 504: *Brustbild eines Fürsten mit römischen Harnisch und Ordensbände. In einem vereckigten Rahmen von Taxus, Elfenbein und schwarz gebeizten Holze, 6 Zoll breit und hoch.* Rahmenmaße: H. 23,7 cm, B. 19 cm, T. 4 cm; H. der Büste ca. 15,5 cm.

Das Brustbild zeigt Markgraf Ludwig Wilhelm von Baden-Baden im Profil nach rechts. Er ist in einem reich verzierten Kürass sowie in einem hermelingefütterten Mantel dargestellt, der auf der Schulter von einer Agraffe gehalten wird und den Büstenabschnitt verdeckt. Am Hals legt sich ein feiner Spitzenkragen über den Harnisch. Der Kürass ist mit Kleinod und Kette des Ordens vom Goldenen Vlies belegt. Eine üppige Allongeperücke unterstreicht Anspruch und Monumentalität des Profilbildnisses. Die Gesichtszüge des Dargestellten sind bis in individuelle Details erfaßt.

Relief aus gefärbtem und bemaltem Wachs, gegossen, auf einer rechteckigen Schiefertafel. Das helle, zum Teil blaßrosa Inkarnat, das gelblich-beige Haar, die blaßgrauen Augen und der schwarze, teilweise vergoldete Harnisch sind aus gefärbtem Wachs. Der Mantel ist rot, Spitzenkragen und Hermelin sind weiß und schwarz bemalt.

Die von Riegel 1887 erwähnte und auf älteren Fotos im Besitz des Museums noch erkennbare, fragmentarische Signatur *AMBRÄVNIN* ist nicht mehr vorhanden.¹ Sie war unterhalb der Schulterdraperie in flachem Relief aufgelegt.

Unter Glas in einem innen abgeschrägten, profilierten Kastenrahmen aus schwarz gebeiztem Holz. Auf der Rückseite beschriftet in Rotstift: 6, in Bleistift: *Wac 6*, von einer dritten Hand in Blaustift: 504, von einer vierten in grünem Kugelschreiber: 6.

Bei der Restaurierung 1962 gereinigt und teilweise neu bemalt. Die Büste möglicherweise bei einer älteren Restaurierung neu befestigt. Ein waagrecht in Höhe des Halses verlaufender Riß sowie zwei Risse in der über die Brust herabfallenden Lockenpartie sind restauriert. Die Spitzen des Kragens sind beschädigt, der mittlere Stein der Schulteragraffe ausgebrochen.

Die Nummer 504 auf der Rückseite des Reliefs verweist auf die oben zitierte Beschreibung im Inventar (H 29). In zwei wichtigen Punkten stimmt das Relief damit nicht überein. Zum einen ist die Signatur der Anna Maria Braun nicht erwähnt. Entweder war sie dem ansonsten sehr sorgfältigen Schreiber des Inventars nicht wichtig – er hat auch bei anderen Wachsbossierungen häufig Signaturen nicht verzeichnet² – oder aber sie war schon am Ende des 18. Jahrhunderts nicht mehr vollständig erhalten. Zum zweiten besaß das Relief damals einen quadratischen Rahmen, ähnlich dem Rahmen von Kat. Nr. 26. Der heutige Rahmen ist sicher nicht original.³

Die schon 1887 von Herman Riegel vorgeschlagene Identifizierung des Dargestellten mit Ludwig Wilhelm von Baden-Baden erscheint überzeugend.⁴ Besondere Ähnlichkeit zeigt das Relief zu dem Stich von Elias Christoph Heiss (1660–1731).⁵ Auch wenn die Gesichtszüge zweifellos an dem durch die Bildnisse Ludwigs XIV. von Frankreich geprägten Typus mit der leicht zurückfliehenden Stirn und der markanten Nasen- und Kinnpartie orientiert sind, deuten die gebogene Nase, die Warze auf der rechten Wange und die fleischigen Formen auf individuelle Züge des Markgrafen Ludwig Wilhelm. Der Hermelin weist den Dargestellten zudem als einen regierenden Fürsten aus, den Orden vom Goldenen Vlies hatte Ludwig Wilhelm 1691 erhalten. Ein sehr ähnliches in Wachs modelliertes Bildnis aus dem Besitz der Markgrafen und Großherzöge von Baden befindet sich heute im Deutschen Historischen Museum in Berlin.⁶

Das Wachsrelief befand sich vermutlich bereits 1709 in der Sammlung Herzog Anton Ulrichs von Braunschweig-Lüneburg-Wolfenbüttel in Schloß Salzdahlum und ist in der Reisebeschreibung des Zacharias Conrad von Uffenbach (1689–1734) erwähnt: *Prinz Louis sehr wohl in Wachs poussirt*.⁷

Markgraf Ludwig Wilhelm von Baden-Baden wurde 1655 in Paris als Sohn des Markgrafen Ferdinand Maximilian von Baden-Baden und seiner Gemahlin Luise Christiana von Savoyen-Carignan geboren. Er wuchs in Deutschland unter der Obhut seines Vaters, nach dessen Tod bei seinem Großvater auf und erhielt eine sorgfältige Erziehung. Im Alter von 19 Jahren trat er in das kaiserliche Heer ein. Seine Umsicht, Klugheit und Tapferkeit veranlaßten Kaiser Leopold I., ihm 1678 die kaiserliche Volljährigkeitserklärung zuteil werden zu lassen, so daß er die Regierung in Baden übernehmen konnte. Vier Jahre später schloß er sich unter der Bedrohung der nach Europa vordringenden Türken erneut dem Heer des Kaisers an.

Während der Belagerung Wiens 1683 und in den Kriegszügen zur Verfolgung der Türken zeichnete sich der Markgraf besonders aus und ging als Türkensieger, im Volksmund *Türkenlouis* genannt, in die Geschichte ein. Gemeinsam mit Prinz Eugen von Savoyen und Max Emanuel von Bayern eroberte er 1685 Ofen, nahm zwei Jahre später an der Schlacht bei Mohács teil und trug 1688 entscheidend zum Sieg über Belgrad bei. Im Zweifrontenkrieg gegen Frankreich und die Türkei erhielt er das Oberkommando über die Truppen in Südosteuropa und brachte Serbien, Siebenbürgen und große Teile der Walachei endgültig an Österreich. Ohne daß er eingreifen konnte, fiel das französische Heer in



Kat. 7

das Herzogtum Baden ein; seine Residenz in Rastatt wurde 1689 zerstört. 1692 konnte er den südosteuropäischen Kriegsschauplatz verlassen, um die Heerführung am Oberrhein zu übernehmen. Als seine Bemühungen um den Thron Polens nach dem Tode von Jan III. Sobieski 1696 fehlgeschlagen waren, zog er sich in sein Erbland zurück. Auf Wunsch des Kaisers übernahm er im Spanischen Erbfolgekrieg nochmals das Kommando über die gegen Frankreich ziehenden Truppen. Das unerwartete Bündnis Bayerns mit Frankreich brachte den Markgrafen in eine bedrängte Lage. Gemeinsam mit Marlborough konnte Ludwig Wilhelm jedoch bei Schellenberg den Feind schlagen. Die in dieser Schlacht erlittenen Wunden und machtpolitische Enttäu-

schungen veranlaßten ihn in den folgenden Jahren, sich auf die Regierungsgeschäfte in Baden-Baden zu konzentrieren. Er starb 1707 in Rastatt.

Literatur: Riegel 1887, S. 206, Nr. 6 – Riegel 1891, S. 205, Nr. 6 – Riegel 1897, S. 275, Nr. 6 – Meier 1902, S. 95 – Meier 1907, S. 107, Nr. 6 – Meier 1915, S. 112, Nr. 6 – Meier 1921, S. 90, Nr. 6 – Pyke 1973, S. 19.

JL/SKL

¹ Riegel 1887, S. 206, Nr. 6.

² So wird auch die heute noch vorhandene Signatur der Anna Maria Braun bei Kat. Nr. 8 nicht erwähnt.

³ Eine ältere Aufnahme zeigt das Relief in einem einfachen, schmalen Kastenrahmen aus Holz, dessen Proportionen der heutigen Rahmung entsprechen. Die Signatur ist auf diesem Foto relativ gut erhalten, einzelne Buchstaben waren ganz oder teilweise abgebröckelt und die untere Hälfte der Buchstaben durch die untere Rahmenleiste oder einen Streifen aus Papier oder Stoff überschritten. Hier, wie auch auf einem jüngeren Foto, das das Relief ohne Rahmen, aber leider auch ohne die Begrenzung der Schieferplatte zeigt, ist zu erkennen, daß der Büstenabschluß an den Seiten wie unten nicht im originalen Zustand erhalten ist. Die Signatur ist auf dem zweiten Foto nur in kleinen Resten erhalten.

⁴ Riegel 1887, S. 206, Nr. 6.

⁵ Singer, Bd. 8, 1932, S. 47.

⁶ Inv. Nr. DHM, KG 95/24: Ausst. Kat. Berlin 2001, S. 91, Nr. IV.49.

Außerdem: Aukt. Kat. Baden-Baden 1995, Bd. II, S. 135, Nr. 404; Ausst. Kat. Berlin 1997, Bd. 1, S. 146.

⁷ Uffenbach 1753, S. 337.

8

ANNA MARIA BRAUN (1642–1713)
um 1660–1670

BILDNIS EINES FELDHERRN, WOHL EINES MITGLIEDS DER FAMILIE DER MARKGRAFEN VON BADEN

Inv. Nr. Wac 7

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 182, Nr. 579: *Portrait des Grafen von Wallenstein in alter Kaiyserl. Generals Uniform. Er hält in der rechten Hand den Commandostab und zur Linken liegt auf einem Tische der Helm. Figur bis auf die Knie in halberhobener Arbeit, Kopf und Hände sind von Wachs, das Übrige ist mit Seidenzeug überlegt, und der Rahmen ist von schwarz gebeizten Holze 11 Zoll hoch u. 9 Z. breit.*

Rahmenmaße: H. 33,5 cm, B. 25,3 cm, T. 6,1 cm; H. der Figur ca. 16,5 cm.

Das Kniestück zeigt das En face-Porträt eines Feldherrn, unter einer Draperie stehend. Sein volles Gesicht wird von schulterlangen, dunklen Locken gerahmt, er trägt einen kleinen Oberlippenbart. Der Blick seiner dunklen Augen ist in die Ferne gerichtet. Der Feldherr trägt über einem roten, mit Ranken in Gold und Silber bestickten Justaucorps und einer roten Hose einen schwarzen Rock mit halblangen Ärmeln und breiten, gestickten Aufschlägen. An der rechten Schulter ist eine breite Schärpe mit silbernen Schnüren befestigt, die schräg über die Brust gelegt ist. Um seine Taille ist eine einfarbig schwarze Schärpe mit goldenen Fransen geschlungen. Ein helles Hemd, an den Handgelenken durch eine Schleife gebunden, eine hohe Halsbinde und ein Spitzenjabot mit einer Agraße sowie ein mit Quasten besetztes Tuch vervollständigen die reiche Kleidung. Der Commandostab in der rechten Hand und die beiden Schärpen weisen den Dargestellten als einen Feldherrn aus. Neben ihm, auf einem von einem Tuch bedeckten Tisch, befindet sich ein Helm mit einem Busch aus weißen Straußenfedern.

Relief aus gebleichtem, gefärbtem und bemaltem Wachs, gegossen, mit Textilien und Metallteilen auf einer rechteckigen Schiefertafel. Das Gesicht in hellem Inkarnatston, die Augen, Augenbrauen und das Bärtchen schwarzbraun, Helm und Stab anthrazitfarben bemalt. Der Rock aus

schwarzem, der Justaucorps aus rotem Samt. Die schwarze Schärpe aus Taft, mit Fransen und Bordüren aus in Gold und Silber bemaltem Wachs. Das Schulterband aus geprägtem Metall, ebenso die Ärmelaufschläge und die Stäbe des Visiers, die Schulterschnüre aus Silberdraht, an den Spitzen vergoldet. Die Locken sind aus echtem, braunem Haar gefertigt. Das Tuch auf dem Tisch wie die Draperie aus roter Seide mit Fransen wie an der Schärpe.

Die Signatur links unten in flachem Relief aus vergoldetem Wachs, ligiert: *AMB*.

Unter Glas in einem innen abgeschrägten Kastenrahmen aus schwarz gebeiztem Holz mit Flammleistenprofil. An der Seite ein Schlitz zum Herausziehen der Glasplatte, mit einer Füllung geschlossen. Auf der rückseitig offen liegenden Schieferplatte in einer Handschrift des 18. Jahrhunderts in Bleistift und schwarzbrauner Tinte untereinander beschriftet: *Graf Wallenstein / Der Graff Wallenstein*. Am Rahmen unten aufgeklebt ein Goldpapier mit: 7 (Ende 19. Jahrhundert). An der Unterkante ein aufgeklebtes Papierschildchen mit der aufgedruckten Inventarnummer: *Nro. 580* (Ende 18. Jahrhundert).

Bei der Restaurierung 1962 gereinigt und gefestigt. Kleinere Retuschen. Der Kopf des Feldherrn neu befestigt, der Hals restauriert. Die Stäbe am Visier bis auf einen verloren, am Helmbusch fehlen bis auf geringe Reste alle roten Federn. Das Jabot etwas beschädigt. Am Rahmen ist die äußere Flammleiste links unten abgesplittert.

Auf der Rückseite des Reliefs und im Inventar des 18. Jahrhunderts ist das Werk als *Portrait des Grafen von Wallenstein* bezeichnet; ein solches Wachsbildnis wurde 1768 zusammen mit dem Porträt des Generals Piccolomini (vgl. Kat. Nr. 9) in das Herzogliche Kunst- und Naturalienkabinett überbracht.¹ Möglicherweise befanden sich beide Reliefs zuvor in der Kunstkammer Herzog Ferdinand Albrechts I. von Braunschweig-Lüneburg in Schloß Bevern. 1687 werden im Nachlaßinventar *Zwo in Wachß pousirte Persohnen in einem schwartzen Kästgen* angeführt.²

Die Identifizierung als Graf Albrecht Wenzel Eusebius von Wallenstein (1583–1634) ist sicher unzutreffend. Die Kleidung des Dargestellten weist allerdings auf einen hohen militärischen Rang und läßt vermuten, daß es sich um einen Feldherrn des Dreißigjährigen Krieges oder einen Gesandten der Friedensverhandlungen in Münster und Osnabrück handelt, ohne daß sich bisher eine bestimmte Persönlichkeit mit dem Bildnis in Verbindung bringen ließe.

Da das Relief mit *AMB* signiert ist, muß es nach 1659 entstanden sein, dem Jahr der Vermählung der Wachsbossiererin mit Johann Bartholomäus Braun (†1684). Daher liegt eine Verbindung zu den Markgrafen von Baden nahe. Darüber hinaus zeigt das Wachsporträt Übereinstimmungen mit verschiedenen Bildnissen der Markgrafen, wobei mehrere Familienmitglieder mit ähnlichen Gesichtszügen dargestellt wurden. Möglicherweise ist der im Braunschweiger Wachselief porträtierte Feldherr als Markgraf Leopold Wilhelm von Baden-Baden (1626–1671) zu identifizieren.³ Ähnliches gilt für Kat. Nr. 9. Beide Porträts stimmen in der Komposition, in Technik und Material – mit Ausnahme der Verwen-



Kat. 8

derung von echtem Haar – überein, nur ihre Maße divergieren geringfügig. Man könnte deshalb auch annehmen, daß sie zu einer Folge von Feldherren- oder Gesandtenbildnissen gehörten.

Literatur: Riegel 1887, S. 206, Nr. 7 – Riegel 1891, S. 205, Nr. 7 – Riegel 1897, S. 275, Nr. 7 – Meier 1902, S. 95 – Meier 1907, S. 107, Nr. 7 – Meier 1915, S. 112, Nr. 7 – Meier 1921, S. 90, Nr. 7 – Fink 1931, S. 40, Nr. 32 – Pyke 1973, S. 19 – Lessmann 1986, S. 175 – Ausst. Kat. Wol-

fenbüttel 1988, S. 133 f., Nr. 136, S. 145, Farbtaf. 1 – Ausst. Kat. Nürnberg 1989, S. 277 (unter Kat. Nr. 145).

JL/SKL

¹ Aktenbestand HAUM 1760–1785, *Pro Memoria Johann Gottfried Hoefer* vom 1.9.1768.

² Ausst. Kat. Wolfenbüttel 1988, S. 133 f., Nr. 136 und 137.

³ Oechelhäuser 1894, S. 151 f., Abb. IV.



Kat. 9

9
ANNA MARIA BRAUN (1642–1713)
um 1660–1670

BILDNIS EINES FELDHERRN, WOHL EINES MITGLIEDS
DER FAMILIE DER MARKGRAFEN VON BADEN

Inv. Nr. Wac 8

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 182, Nr. 580: *Portrait des Kayserl. Generals Niccolomini [sic!] in ähnlicher Uniform. Die Arbeit ist wie an dem Vorigen [Kat. Nr. 8], auch liegt zur Linken ein Helm auf einem Tische und der Rahm ist ganz wie obiger [Kat. Nr. 8: von schwarz gebeitzten Holze 11 Zoll hoch u. 9 Z. breit].*
Rahmenmaße: H. 30,4 cm, B. 25,3 cm, T. 5,9 cm; H. der Figur ca. 18 cm.

Der als Kniestück en face porträtierte Feldherr (wie Kat. Nr. 8) hat seinen rechten Arm in die Seite gestützt. Lang herabfallendes Haar rahmt sein ovales Gesicht ein. Er trägt über einer graubraunen Hose und einem mit Gold und Silber bestickten Justaucorps einen schwarzen Rock mit halblangen Ärmeln. Diese Tracht ergänzt eine breite, mit Schnüren an der rechten Schulter befestigte, gestickte Schärpe, die schräg über die Brust gelegt ist und über der an der Taille eine schwarze, mit goldenen Fransen besetzte Schärpe liegt. Um den Ellbogen ist ein hellgrünes, ehemals blaues Seidenband geschlungen, der weite Ärmel des Hemdes ist mit einer schwarzen Schleife gebunden. Auf dem mit einem goldbefranzten Tuch bedeckten Tisch steht ein Helm mit Federbusch.

Relief aus gebleichtem, gefärbtem und bemaltem Wachs, gegossen, mit Textilien und Metallteilen auf einer rechteckigen Schiefertafel (wie Kat. Nr. 8). Der Rock aus schwarzem Samt, Draperie und Tuch auf dem Tisch sowie die Armbinde aus blaßgrüner, früher blauer Seide. Der Helmbusch aus blau und weiß gefärbtem Wachs, der Ärmelaufschlag aus ornamental reliefiertem, in Gold und Silber bemaltem Wachs. Das Haar aus Wachs gegossen und nachbossiert.

Unter Glas in einem innen abgeschrägten Kastenrahmen aus schwarz gebeiztem Holz mit Flammleistenprofil (wie Kat. Nr. 8). Die Glasplatte an der Seite herausziehbar. Die auf der Rückseite frei sichtbare Schieferplatte in einer Handschrift des 18. Jahrhunderts mit brauner Tinte beschriftet: *Der General Piccolomini*. An der Unterkante des Rahmens die Reste eines aufgeklebten Papierschildchens mit der unvollständig erhaltenen Inventarnummer: (5)79 (Ende 18. Jahrhundert).

Bei der Restaurierung 1962 gereinigt und neu gefestigt, einige Retuschen. Die Hand neu befestigt. Die Spitzen am Hemd und die Bordüren am Ärmelaufschlag beschädigt. Am Visier des Helmes fehlen drei Stäbe. An der Hose sind links die Reste eines textilen Reliefmusters zu erkennen. Am Helmbusch fehlt eine Feder.

Das Relief stimmt in der Komposition, der Technik, dem Material und den Maßen mit Kat. Nr. 8 nahezu überein. Es ist durchaus denkbar, daß die beiden Reliefs aus einem Zyklus stammen, der Feldherren des Dreißigjährigen Krieges oder auch Teilnehmer an den Friedensverhandlungen in Münster und Osnabrück im Bildnis festhielt.

Die im Inventar angegebene Identifizierung als Graf Ottavio Piccolomini (1599–1656), Feldmarschall im Dreißigjährigen Krieg, läßt sich nicht bestätigen. Allerdings zeigen die Gesichtszüge des im Wachsrelief Porträtierten eine Ähnlichkeit mit Bildnissen der Markgrafen von Baden, insbesondere mit denen des Markgrafen Ferdinand Maximilian (1625–1666).¹

Literatur: Riegel 1887, S. 206, Nr. 8 – Riegel 1891, S. 205, Nr. 8 – Riegel 1897, S. 275, Nr. 8 – Meier 1902, S. 95 – Meier 1907, S. 107, Nr. 8 – Meier 1915, S. 112, Nr. 8 – Meier 1921, S. 90, Nr. 8 – Fink 1931, S. 40, Nr. 33 – Pyke 1973, S. 19 – Ausst. Kat. Wolfenbüttel 1988, S. 133 f., Nr. 137.

JL/SKL

¹ Vgl. Oechelhäuser 1894, S. 151, Abb. II.

10

Nach RAIMUND FALTZ (1658–1704)
Berlin, um 1700

BILDNIS DER KURFÜRSTIN SOPHIE CHARLOTTE VON
BRANDENBURG (1668–1705)

Inv. Nr. Wac 141

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 166, Nr. 507: *Brustbild einer Dame von weißen Wachs mit dergleichen Rahmen wie Voriges* [nicht erhalten: *Brustbild eines Fürsten mit Harnisch und Ordensband, so in weiß Wachs bossiret ist und einen runden schwarz gebeizten hölzernen Rahmen hat*].

Rahmenmaße: Dm. 18,3 cm, T. 2,4 cm, innen: Dm. 13 cm; H. der Büste: ca. 8,2 cm.

Das Brustbild zeigt die Kurfürstin Sophie Charlotte im Profil nach links. Sie trägt ein mit Spitzen und Juwelen besetztes, tief dekolletiertes Kleid und hat einen Mantel umgelegt, der von einer schräg über die Brust fallenden Perlenschnur und einer Agraffe an der Schulter gehalten wird. Das strenge Profil mit den etwas fülligen Gesichtsformen wird durch die hochgetürmte, perlendurchwirkte Haartracht mit einzelnen, über Schulter und Rücken herabfallenden Locken gemildert.

Flachrelief aus gegossenem, elfenbeinfarben gefärbtem Wachs auf einer runden Schieferplatte. Die dazugehörige runde Kapsel aus schwarz gebeiztem Holz mit mehrfach profiliertem Rahmen und gewölbtem Glasdeckel. Auf der Rückseite oben eine ringförmige Öse für die Aufhängung.

In der Büste mehrere Risse, teilweise restauriert. Ein Riß quer durch das Gesicht, ein weiterer an der Nase. Die Wachsschicht an Stirn und Haar in zwei lose Teile zersprungen. Im Nacken einige Locken abgeplatzt, ebenso am Oberkopf. Der Mantel beschädigt, der Büstenabschnitt links beschädigt.

Raimund Falz wurde 1658 in Stockholm geboren; dort war sein aus Augsburg stammender Vater als Hofjuwelier



Kat. 10



Abb. 9 Raimund Faltz, Silbermedaille auf Kurfürstin Sophie Charlotte von Brandenburg (Münzkabinett der Staatlichen Museen Berlin)

beschäftigt. Er erhielt 1674–78 eine Ausbildung als Goldschmied und kam 1680 nach Augsburg. Während seines Aufenthaltes in Paris 1683–86 erhielt er vielfach Aufträge des französischen Hofes. 1686 kehrte er nach Schweden zurück und arbeitete für die schwedische Münze, bevor ihn 1689 Kurfürst Friedrich III. nach Berlin berief. Dort arbeitete Faltz als Medailleur, Münzschnitzer, Goldschmied, Elfenbeinschnitzer und Wachsbozzierer. Er schuf zahlreiche Werke für den preußischen Hof und starb 1704 in Berlin.¹

Christian Theuerkauff wies auf die weitgehenden Übereinstimmungen mit dem Modell aus weißem Wachs von Raimund Faltz, nach dem 1693 eine Silbermedaille auf Sophie Charlotte von Preußen gegossen wurde (Abb. 9).² Das Braunschweiger Relief ist seitenverkehrt zu diesem Modell und weicht in Einzelheiten von der Medaille ab. Die Faltengebung des Gewandes ist variiert, das unter dem Mantel sichtbare Gewand ist auf dem Wachsrelief mit einem reliefierten Muster versehen. Die Frisur ist auf dem Medailleurporträt lockerer, es fehlen dort die Perlenschnur im Haar und die vor der rechten Schulter lang herabfallende Locke. Das Wachsrelief ist weniger differenziert und plastisch schwächer durchgebildet, so daß es kompositionell unausgeglichen wirkt und vor allem in der Charakterisierung des Stofflichen, die bei der Silbermedaille ausgesprochen auf den Kontrast von Inkarnat und Gewand hin konzipiert ist, flach bleibt.

Sophie Charlotte wurde am 20. 10. 1668 in Schloß Iburg im Hochstift Osnabrück geboren, als einzige Tochter des Herzogs Ernst August von Braunschweig-Lüneburg-Hannover, der 1680 zum Kurfürsten von Hannover ernannt wurde. Sie war vielseitig begabt und erhielt eine umfassende Erziehung, beherrschte mehrere Sprachen und war sehr musikalisch. 1684 erfolgte in Herrenhausen die Heirat mit Kurprinz Friedrich von Brandenburg; dieser übernahm 1688 die Regentschaft als Kurfürst und krönte sich 1701 in Königsberg zum König in Preußen. Sophie Charlotte war an der Gründung der Akademie der Künste beteiligt und förderte maßgeblich die Sozietät (Akademie) der Wissenschaften;

als Präsidenten ernannte sie den mit ihr befreundeten Philosophen Gottfried Wilhelm Leibniz. Das nach ihren Vorgaben seit 1695 errichtete Schloß Charlottenburg trägt ihren Namen. Sophie Charlotte starb 1705 in Hannover.³

Literatur: Theuerkauff 1980b, S. 111.

JL/SKL

¹ Zur Biographie: Theuerkauff 1984.

² Theuerkauff 1980a, S. 72, Abb. 22 und Theuerkauff 1980b, S. 112, Abb. 14: Raimund Faltz, Silbermedaille auf Sophie Charlotte, 1693 (Skulpturensammlung Berlin, Inv. Nr. 28/72); Theuerkauff 1984, S. 41, Abb. 17: Raimund Faltz, Wachsmodell der Medaille, 1693 (Münzkabinett der Staatlichen Museen Berlin, Inv. Nr. 918).

³ Zur Biographie und Persönlichkeit der Sophie Charlotte: Ausst. Kat. Berlin 1999; zur Königskrönung: Ausst. Kat. Berlin 2001.

11–20

Deutsch, um 1700

ZEHN BÜSTEN RÖMISCHER KAISER

Inv. Nr. Wac 112–121

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 192, Nr. 618–629: *Zwölf Büsten der ersten römischen Kayser von weißem Wachs und 5 Zoll hoch. Sie ruhen auf blauvermahlten piedestalen von Gips.*

Die Büsten stammen aus einem Zyklus mit den Bildnissen der ersten zwölf römischen Kaiser. Es fehlen heute die Darstellungen von Julius Cäsar und Titus. Alle sind montiert auf im 18. Jahrhundert blau gestrichenen, jetzt schwarzen Sockeln aus Gips mit vergoldeten Profilen und Akanthusblättern in flachem Relief. Die Wachsfiguren stimmen mit einer Serie von etwa gleichgroßen Marmorbüsten aus Pannonien (?) im Herzog Anton Ulrich-Museum überein,¹ sind aber im Vergleich mit diesen von geringerer Qualität und von einer handwerklich laienhaften Ausführung. Beide Folgen lassen sich auf gemeinsame Vorbilder zurückführen, die bei den Werken in Wachs stark vergrößert erscheinen. Die zwei Serien sind bereits in den zu Ende des 18. Jahrhunderts abgefaßten Inventaren des Herzoglichen Museums verzeichnet.² Die Kaiser sind bei beiden Erwähnungen nicht individuell benannt. Während die Wachsfiguren eine wohl originale Inschrift mit den Namen der Kaiser tragen und mit einer Nummer innerhalb der Serie bezeichnet sind, wurden nur wenige von den Marmorbüsten auf der Rückseite mit eingeritzten, vielleicht später hinzugefügten römischen Ziffern versehen. Die Reihenfolge der Kaiserbüsten aus Wachs stimmt mit derjenigen der marmornen Bildnisse nicht überein, die ihre Benennung bei einer Inventarisierung am Ende des 19. Jahrhunderts erhielten.³ Deutlich erkennbar ist bei beiden Zyklen sowohl in den Gesichtszügen wie in der Gewandung eine starke Typisierung der idealisierten Herrscherbildnisse. Einen ungefähren Anhaltspunkt für die Datierung der Wachsfiguren bieten die Sockel, deren Ornamentik und Farbgebung – blauer Grund, goldene Ornamente und Inschrift in Weiß – eine Entstehung im ausgehenden 17. Jahrhundert oder spätestens im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts nahelegt.

Die Marmorbildnisse der Kaiser dürften in Italien als verkleinerte Repliken eines Zyklus von Monumentalbüsten aus Marmor oder Bronze, vermutlich sogar in serienmäßiger Herstellung, angefertigt worden sein.⁴ Derartige Serien gehörten zu jener Gattung von Kunstwerken, die gebildete, kunstliebende und vermögende Reisende in Italien erwarben. So mögen auch die Büsten des Herzog Anton Ulrich-Museums im 17. oder frühen 18. Jahrhundert von einem der Herzöge von Braunschweig-Lüneburg auf deren *Grand Tour* in Italien gekauft worden sein.

Solche Serien der ersten römischen Kaiser wurden seit der Renaissance in verschiedenartigen Materialien geschaffen. Eine thematisch entsprechende Serie von Profilbildnissen des Frankfurter Bossiers Christian Benjamin Rauschner ist im Besitz des Herzog Anton Ulrich-Museums (Kat. Nr. 40–49). Die Anzahl der zwölf Kaiser geht auf die Beliebtheit der Biographiensammlung *De vita Caesarum* von C. Suetonius Tranquillus zurück, in der Leben und Taten der Kaiser von Augustus bis Domitian beschrieben sind, wobei bereits Julius Cäsar unter die Kaiser Roms gerechnet wird.⁵

Literatur: Riegel 1887, S. 210, Nr. 112–121 – Riegel 1891, S. 209, Nr. 112–121 – Riegel 1897, S. 279, Nr. 112–121.

¹ Ausst. Kat. Kassel 1999/2000, S. 68 f., Nr. 2.73.

² Die Marmorbüsten in H 29, S. 99, Nr. 29–40: Zwölf kleine Büsten der zwölf ersten Römischen Kayser, von gelben Marmor. Die hölzernen pedestaux sind mit verguldeten Blech überzogen. Davon sind noch 11 Büsten vorhanden, die Verkleidung der Sockel ist verloren (Ste 31–41).

³ Riegel 1887, S. 210, Nr. 112–121.

⁴ Eine nahezu identische Serie aus Marmor hat sich in der Argenteria del Palazzo Pitti in Florenz erhalten. Ein ähnlicher Zyklus, wohl französisch, wurde 1730 im Pretiosensaal des Grünen Gewölbes in Dresden aufgestellt: Ausst. Kat. München 1990, S. 80, Nr. 79–90.

⁵ Dazu auch Ausst. Kat. Berlin 1979, S. 77 ff., Nr. 118.

11 BÜSTE DES AUGUSTUS (53 v. Chr. – 14 n. Chr., Kaiser 30 v. Chr. – 14 n. Chr.)

Inv. Nr. Wac 112

Maße: H. 19,8 cm (mit Sockel); H. der Büste 12 cm.

Die Büste mit tief herabgezogenem Büstenabschnitt zeigt den lorbeerbekränzten Kaiser Augustus. Er trägt einen Schuppenpanzer mit Maske am Brustausschnitt und einen Mantel, der auf der rechten Schulter von einer Fibel gehalten wird.

Büste, gegossen aus wenig gebleichtem, elfenbeinfarbenem Wachs. Die Ornamente einschließlich der Schuppen eingegritzt, das Haar zum Teil mit dem Stichel überarbeitet. Auf der Rückseite eingeritzt: *Caesar/Augustus/:2:.* Am Sockel vorne die Inschrift in weißer Farbe: *CAESAR/AVGVST.*, auf der Rückseite die Ziffer: *11.* An der unteren Sockelkante ein aufgeklebtes Lederschildchen mit der Inventarnummer: *112* (Ende 19. Jahrhundert).

Die Oberfläche der Büste stark verschmutzt, auf der Rückseite Kratzspuren. Im Sockel mehrere Risse.



Kat. 11

Von seinem Onkel Julius Cäsar adoptiert und zum Haupterben eingesetzt, schloß Augustus 43 v. Chr. mit Antonius und Lepidus das 2. Triumvirat. Nach Ausschaltung der republikanischen Kräfte und vorübergehender Aufteilung des Reiches unter die Triumvirn kam es zwischen ihnen zum offenen Konflikt, aus dem Augustus nach der Schlacht bei Actium 31 v. Chr. und dem Tod des Antonius als Sieger hervorging. Im Prinzipat schuf er eine Form der Regierung, die die republikanischen Traditionen zu großen Teilen bewahrte, jedoch auch seiner Stellung als Alleinherrscher Rechnung trug. Er wurde damit der Begründer des römischen Kaisertums. Er verzichtete, vor allem nachdem das Vordringen über den Rhein in der Varus-Schlacht gescheitert war, auf Vergrößerung des Reiches. Seine Innenpolitik, die Blüte von Literatur und Kunst, ließen seine Regierungszeit zum *augusteischen Zeitalter* werden. Der Kaiser starb im Jahr 14 n. Chr.

12 BÜSTE DES TIBERIUS (42 v. Chr. – 37 n. Chr., Kaiser 14–37 n. Chr.)

Inv. Nr. Wac 113

Maße: H. 19,9 cm (mit Sockel); H. der Büste 12,1 cm.

Über einer Rüstung mit einem Löwenhaupt über dem Armausschnitt trägt der Kaiser um Brust und Schultern einen Mantel, der auf seiner linken Schulter verknotet ist.

Büste, gegossen aus wenig gebleichtem, elfenbeinfarbenem Wachs. Die Ornamente einschließlich der Schuppen eingeritzt, das Haar zum Teil mit dem Stichel überarbeitet. Auf der Rückseite eingeritzt: *Tiberius: caesar: / Aug: 3:*. Am Sockel vorne die Inschrift in weißer Farbe: *TIBERI, / AVG.*, auf der Rückseite die Ziffer: *III*. An der unteren Sockelkante ein aufgeklebtes Lederschildchen mit der Inventarnummer: 113 (Ende 19. Jahrhundert).

Bei einer Restaurierung wurde die Büste neu auf dem Sockel befestigt, Haar und Draperie, vor allem am unteren Abschluß, stark überarbeitet. An der Vorderseite der Büste ein kleines Loch. Die Oberfläche stark verschmutzt. Der Sockel an einer Ecke bestoßen, in der Standfläche eine Kerbe.

Aus dem Geschlecht der Claudier stammend, wurde Tiberius im Hause seines Stiefvaters Augustus erzogen und hatte seine politische Laufbahn wie sein persönliches Geschick dessen Politik unterzuordnen. Im Jahr 13 n. Chr. wurde er von Augustus zum Mitregenten eingesetzt und nach dessen Tod ein Jahr später zum Kaiser ernannt. Er behielt dessen Prinzipien bei und war sehr um ein Einvernehmen mit dem

Senat bemüht. Der menschenscheue Herrscher zog sich 26 n. Chr. in seine Villa auf Capri zurück und überließ die Regierungsgeschäfte Sejan (20/16 v. Chr. – 31 n. Chr.).

13

BÜSTE DES CALIGULA (12–41 n. Chr., Kaiser 37–41 n. Chr.)

Inv. Nr. Wac 114

Maße: H. 19,6 cm (mit Sockel); H. der Büste 11,6 cm.

Der Kaiser trägt einen Schuppenpanzer sowie einen Mantel, der um Brust und Schultern geschlungen ist und rechts von einer Fibel gehalten wird.

Büste, gegossen aus wenig gebleichtem, elfenbeinfarbenem Wachs. Die Ornamente einschließlich der Schuppen eingeritzt, das Haar zum Teil mit dem Stichel überarbeitet. Auf der Rückseite eingeritzt: *Gajus caligula: 4:*. Am Sockel vorne die Inschrift in weißer Farbe: *CAIVS / AVG.*, auf der Rückseite die Ziffer: *IV*. An der unteren Sockelkante ein aufgeklebtes Lederschildchen mit der Inventarnummer: 114 (Ende 19. Jahrhundert).



Kat. 12



Kat. 13

Der Kopf bei einer Restaurierung neu angesetzt, die Brustpartie oberhalb der Toga stark beschädigt. Die Oberfläche der Büste stark verschmutzt.

Caligula, jüngster Sohn des Germanicus und der Agrippina, erhielt diesen Namen (*caligula* = Stiefelchen) in seiner Kindheit im Lager seines Vaters. Seit 31 n. Chr. lebte er im Umkreis des Tiberius und wurde bei dessen Tod zum Kaiser proklamiert. Sein despotisches Verhalten, militärische Mißerfolge und Unruhen in den Provinzen führten zu seiner Ermordung.

14 BÜSTE DES CLAUDIUS (10 v. Chr. – 54 n. Chr., Kaiser 41–54 n. Chr.)

Inv. Nr. Wac 115

Maße: H. 19,5 cm (mit Sockel); H. der Büste 11,5 cm.

Der Dargestellte trägt über einem Panzer einen Mantel, der auf der rechten Schulter von einer Fibel zusammengehalten wird.



Kat. 14

Büste, gegossen aus wenig gebleichtem, elfenbeinfarbenem Wachs. Die Ornamente einschließlich der Schuppen eingeritzt, das Haar zum Teil mit dem Stichel überarbeitet. Auf der Rückseite, nur zum Teil leserlich, eingeritzt:

Cla...s/cae.../Aug.: Am Sockel vorne die Inschrift in weißer Farbe: *CLAVDI/AVG.*, auf der Rückseite die Nummer: V. An der unteren Kante des Sockels ein aufgeklebtes Lederschildchen mit der Inventarnummer: 115 (Ende 19. Jahrhundert).

Bei einer Restaurierung die Büste nicht ganz achsial auf dem Sockel befestigt. Die Büste in drei Teile zersprungen, der Hals durchgebrochen. Die Oberfläche stark verschmutzt.

Claudius, von Augustus und Tiberius von der Politik ausgeschlossen, lebte zunächst seinen privaten Studien, wurde aber nach der Ermordung Caligulas als einziger männlicher Sproß des Kaiserhauses zu dessen Nachfolger erhoben. Er trug zur Erweiterung des Römischen Reiches bei und begann die schon von Julius Cäsar geplante Eroberung Britanniens. Zur Verwaltung des Reiches zog er erstmals kaiserliche Freigelassene heran, scheiterte jedoch mit seinem schwachen Durchsetzungsvermögen auch an seinen Gemahlinnen Messalina und Agrippina. Letztere vergiftete ihn 54 n. Chr., um ihren Sohn Nero an die Macht zu bringen.

15 BÜSTE DES NERO (37–68 n. Chr., Kaiser 54–68 n. Chr.)

Inv. Nr. Wac 116

Maße: H. 19 cm (mit Sockel); H. der Büste 11,2 cm.

Der Kaiser ist in eine Rüstung mit einem Löwenkopf über dem Armausschnitt gekleidet und trägt einen Mantel, der mit Fransen eingefäßt ist und auf der linken Schulter von einer Fibel gehalten wird.

Büste, gegossen aus wenig gebleichtem, elfenbeinfarbenem Wachs. Die Ornamente einschließlich der Schuppen eingeritzt, das Haar zum Teil mit dem Stichel überarbeitet. Auf der Rückseite nur der Anfang der eingeritzten Inschrift erhalten: *Ne....* Am Sockel vorne die Inschrift in weißer Farbe: *NERO/AVG.*, auf der Rückseite die Ziffer: VI. An der unteren Sockelkante ein aufgeklebtes Lederschildchen mit der Inventarnummer: 116 (Ende 19. Jahrhundert).

Bei einer Restaurierung die Büste aus vier Teilen zusammengefügt, der Kopf neu eingesetzt, die Bruchstellen unsorgfältig überarbeitet. Die Rückseite der Büste mit Gips verstärkt. Die Oberfläche stark verschmutzt.

Nero wurde von seinem Stiefvater Kaiser Claudius adoptiert und mit dessen Tochter verheiratet. Seine Mutter Agrippina verhalf ihm durch Gattenmord an Claudius zur Herrschaft. Schon bald entzweite er sich mit Agrippina, die mit Seneca und anderen Erziehern des Nero die Macht ausüben wollte, und veranlaßte ihren Tod. Nachdem im Jahr 64 n. Chr. in Rom ein verheerender Brand ausgebrochen war, leitete Nero eine grausame Christenverfolgung ein. Als in Gallien und Spanien Aufstände losbrachen und er sich auch in Rom selbst isoliert sah, beging er Selbstmord.



Kat. 15

16
BÜSTE DES GALBA (3 v. Chr. – 69 n. Chr., Kaiser 68–69 n. Chr.)

Inv. Nr. Wac 117
Maße: H. 19,2 cm (mit Sockel); H. der Büste 11,2 cm.

Der lorbeerbekränzte Kaiser trägt über einer Rüstung einen von Fransen eingefassten Mantel, der auf der rechten Schulter von einer Fibel zusammengehalten wird.

Büste, gegossen aus wenig gebleichtem, elfenbeinfarbenem Wachs. Die Ornamente einschließlich der Schuppen eingeritzt, das Haar zum Teil mit dem Stichel überarbeitet. Auf der Rückseite eingeritzt: *Galba:/7*. Am Sockel vorne die Inschrift in weißer Farbe: *GALBA/AVG.*, hinten die Nummer: *VII*. An der unteren Kante des Sockels ein aufgeklebtes Lederschildchen mit der Inventarnummer: *117* (Ende 19. Jahrhundert).

Um den Ansatz des Halses verläuft an der Vorderseite ein Riß. Die Oberfläche der Büste stark verschmutzt.

Galba wurde 33 n. Chr. als Mitglied eines altpatrizischen Geschlechtes Konsul. Im Jahre 68 n. Chr. unterstützte er als



Kat. 16

Statthalter des tarraconischen Spanien den Aufstand des Vindes gegen Nero und wurde nach dessen Ermordung Kaiser. Ein Jahr später fand er ebenfalls einen gewaltsamen Tod.

17
BÜSTE DES OTHO (32–69 n. Chr., Kaiser 69 n. Chr.)

Inv. Nr. Wac 118
Maße: H. 19 cm (mit Sockel); H. der Büste 11 cm.

Der lorbeerbekränzte Kaiser trägt über der Rüstung einen Mantel, der an seiner rechten Schulter von einer Fibel gehalten wird.

Büste, gegossen aus wenig gebleichtem, elfenbeinfarbenem Wachs. Die Ornamente einschließlich der Schuppen eingeritzt, das Haar zum Teil mit dem Stichel überarbeitet. Auf der Rückseite eingeritzt: *Otto caesar/avg:V:III*. Am Sockel vorne die Inschrift in weißer Farbe: *OTHO/AVG.*, auf der Rückseite die Nummer: *VIII*. An der unteren Sockelkante ein aufgeklebtes Lederschildchen mit der Inventarnummer: *118* (Ende 19. Jahrhundert).



Kat. 17

Die Manteldraperie auf der Brust stark beschädigt und restauriert. In der Schnalle der Rüstung rechts ein Riß, auf der linken Schulter ein Riß am Rand des herabfallenden Mantels. Die Oberfläche der Büste etwas verschmutzt. Die Ecke vorn links am Sockel abgeschlagen.

Otho, einem etruskischen Patriziergeschlecht entstammend, war Statthalter von Lusitanien, als im Jahre 68 n. Chr. die Empörung gegen Nero losbrach. Er schloß sich der Erhebung an, ließ Galba ermorden, um selbst Kaiser zu werden, unterlag jedoch wenig später seinem Gegner Vitellius und beging Selbstmord.

18 BÜSTE DES VITELLIUS (15–69 n. Chr., Kaiser 69 n. Chr.)

Inv. Nr. Wac 119
Maße: H. 19,3 cm (mit Sockel); H. der Büste 11,3 cm.

Der Kaiser, einen Lorbeerkranz auf dem Haupt, ist in einen mit Fransen eingefäßten Mantel über einer Rüstung gekleidet.



Kat. 18

Büste, gegossen aus wenig gebleichtem, elfenbeinfarbenem Wachs. Die Ornamente einschließlich der Schuppen eingegritzt, das Haar zum Teil mit dem Stichel überarbeitet. Am Sockel vorne die Inschrift in weißer Farbe: *VITELLI AVG.*, auf der Rückseite die Nummer: *IX*. An der unteren Kante des Sockels ein aufgeklebtes Lederschildchen mit der Inventarnummer: *119* (Ende 19. Jahrhundert).

Die mehrfach zerbrochene, fragmentarisch erhaltene Büste, an deren Oberfläche das Wachs teilweise abgesplittert ist, wurde notdürftig zusammengefügt. Eine Fehlstelle an der Stirn mit grauem Wachs, Lücken am Hals und an der Rückseite der Büste mit weißem Wachs gefüllt. An der Bruchstelle der linken Schulter ein ockerfarbener Wackern der Büste erkennbar.

Die Legionen des Germanicus riefen Vitellius im Jahre 69 n. Chr. zum Kaiser aus, der nach dem Sieg über Otho auch vom Senat akzeptiert wurde. Im Sommer des gleichen Jahres erhob sich Vespasian gegen ihn und besiegte ihn bei Cremona.



Kat. 19

19
BÜSTE DES VESPASIAN (9–79 n. Chr., Kaiser
69–79 n. Chr.)

Inv. Nr. Wac 120
Maße: H. 19 cm (mit Sockel); H. der Büste 11 cm.

Der lorbeerbekränzte Kaiser trägt einen Schuppenpanzer mit zwei Schulterlaschen. Sein Mantel bildet auf seiner linken Schulter einen Bausch mit einem Knoten, während er rechts über den Arm herabfällt.

Büste, gegossen aus wenig gebleichtem, elfenbeinfarbenem Wachs. Die Ornamente einschließlich der Schuppen eingegritzt, das Haar zum Teil mit dem Stichel überarbeitet. Auf der Rückseite eingegritzt: *Vespasian:/Aug:/10:.* Am Sockel vorne die Inschrift in weißer Farbe: *VESPA/SIAN*, auf der Rückseite die Ziffer: *X*. An der unteren Sockelkante ein aufgeklebtes Lederschildchen mit der Inventarnummer: *120* (Ende 19. Jahrhundert).

Der Kopf neu eingesetzt, der Hals stark restauriert. Teile des Mantels im Nacken ausgebrochen, am Mantelbausch eine kleine Absplitterung. Die Oberfläche teilweise stark verschmutzt.



Kat. 20

Vespasian bewies im Eroberungskrieg gegen Britannien unter Claudius hervorragende militärische Fähigkeiten und wurde unter Nero mit der Niederwerfung des jüdischen Aufstandes im Jahre 66 n. Chr. beauftragt. Im Juni 69 n. Chr. proklamierten ihn die Legionen im Osten des Reiches zum Kaiser, und nach dem Tode des Vitellius wurde er auch vom Senat anerkannt. Vespasian wurde damit der Begründer der flavischen Dynastie. Er betrieb eine befriedende Innenpolitik und romanisierte die westlichen Provinzen. In Rom ließ er den zerstörten Jupitertempel auf dem Kapitol wieder aufbauen, errichtete das Forum Pacis und das Colosseum.

20
BÜSTE DES DOMITIAN (51–96 n. Chr., Kaiser
81–96 n. Chr.)

Inv. Nr. Wac 121
Maße: H. 19,7 cm (mit Sockel); H. der Büste 11,7 cm.

Der lorbeerbekränzte Kaiser von jugendlichem Aussehen trägt über einer Rüstung einen Mantel mit einer Fibel auf seiner linken Schulter.

Büste, gegossen aus wenig gebleichtem, elfenbeinfarbenem Wachs. Die Ornamente einschließlich der Schuppen eingegritzt, das Haar zum Teil mit dem Stichel überarbeitet. Auf der Rückseite eingeritzt: *Domitianus:/Augustus/12*. Am Sockel vorne die Inschrift in weißer Farbe: *DOMITIA/AVG.*, auf der Rückseite die Nummer: *XII*. An der unteren Kante des Sockels ein aufgeklebtes Lederschildchen mit der Inventarnummer: *121* (Ende 19. Jahrhundert).

Bei einer Restaurierung die Büste neu auf dem Sockel befestigt, Haar und Draperie, vor allem am unteren Abschluß, stark überarbeitet. Am Hals ein Riß, an der Draperie und an der Rückseite der Büste kleine Fehlstellen. Die Oberfläche stark verschmutzt.

Domitian, von seinem Vater Vespasian teilweise von der Politik ferngehalten, wurde nach dem Tode seines Bruders Titus im Jahr 81 n. Chr. Kaiser. Er bewies großes Geschick in der Verwaltung der Provinzen und erweiterte die Grenzen des Reiches durch sein Eindringen in Germanien. Im Jahre 84 n. Chr. schloß er die vorläufige Eroberung Britanniens ab. Wenig später brachen in den Donauprovinzen Unruhen aus. Im Gegensatz zu diesen Erfolgen stand seine Politik in Rom selbst, die durch sein Selbstverständnis als Herrscher im Sinne hellenistisch-orientalischen Gottkönigtums zu starker Opposition führte, so daß er im Jahre 96 n. Chr. einer Verschwörung zum Opfer fiel.

JL

21

Deutsch, um 1700

HEILIGER HIERONYMUS

Inv. Nr. Wac 131b

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 191 f., Nr. 617: *Der heilige Hieronymus, welcher mit dem rechten Beine auf eine Stau- de kniet, und in der rechten Hand einen Stein, in der linken aber ein Cruzifix hält. Zu seinen Füßen liegt ein Löwe, und die Höhe dieser Figur ist nahe an 10 Zoll. Sie ist gleichfalls von roten Wachs und hat ein Gehäuse von Glas.* Maße der Figur: H. 23,5 cm, B. 11,7 cm, T. 10,5 cm; Holzsockel: H. 2,5 cm, B. 10,9 cm, T. 11,6 cm.

Der hagere, nur mit einem Lententuch bekleidete Heilige ist in gekrümmter Körperhaltung als Büsser dargestellt. Er hat sein rechtes Knie auf einen gegabelten Baumstumpf aufgestützt, das linke Bein ist leicht gebeugt. In seiner rechten ausgestreckten Hand hält er einen Stein, während er mit der erhobenen Linken ein Kruzifix umklammert. Der bärtige Kopf ist zur Seite geneigt, der Blick ist über das Kruzifix hinweg zum Himmel erhoben. Das labile Standmotiv unterstreicht die Fragilität des Heiligen. Den Kopf kennzeichnet große Expressivität. Die etwas abrupte Wendung suggeriert ein Herabsinken des Kopfes, das zerfurchte Gesicht mit dem geöffneten Mund und den von starken Brauen gerahmten Augen drückt starke Ergriffenheit aus. Der Sockel ist als steiniges Terrain gekennzeichnet, der kräftige, knorrige Baumstumpf ist mit Efeu und anderen Pflanzen bewachsen. Daneben liegt ein Totenschädel; hinter dem Baum, das

Standbein des Hieronymus verdeckend, lagert ein Löwe mit übereinandergeschlagenen Pranken und majestätisch erhöhtem Kopf.

Freiplastik aus gelblichem, hellrotbraun gefaßtem Wachs, gegossen und bossiert, auf einem hölzernen, schwarz gestrichenen Sockel mit überkragender Deckplatte. Die Beine des Heiligen und der Baumstumpf massiv oder mit einer unbestimmten Masse gefüllt. In den Armen ein Gerüst aus Draht.

Mehrfach restauriert, vor 1913 von Martin Schauß, dabei Schädel und Kreuz ergänzt. Zahlreiche Klebungen. Bei der Restaurierung 1993 gereinigt und gefestigt. Bruchstelle am rechten Bein mit Dübeln gesichert. Fehlstellen an Beinen, Oberarmen und Lententuch ergänzt. Die linke Hand neu befestigt. Mehrere Risse, an Bauch und Rücken, in der rechten Hüfte und dem rechten Fuß des Heiligen sowie im Sockel. Der rechte große Zeh fehlt. Farbfassung stellenweise abgerieben. Das im Inventareintrag erwähnte Glasgehäuse ist nicht mehr vorhanden.

Höchstwahrscheinlich war die Wachsstatuette bereits 1709 in der Kunstkammer Herzog Anton Ulrichs in Schloß Salzdahlum; Zacharias Conrad von Uffenbach (1683–1734) erwähnt in seiner Reisebeschreibung: *Ferner war allhier St. Hieronymus in Wachs sehr wohl pussirt.*¹

Eine der Braunschweiger Statuette ähnliche und annähernd gleich große Wachsfigur des heiligen Hieronymus wird im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe aufbewahrt; sie wird in die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts datiert.²

Beide Darstellungen sind auf eine Erfindung des Bildhauers Georg Petel (1601/02–1634) zurückzuführen.³ Die heute verlorene Skulptur ist in einer um 1630 entstandenen Zeichnung des Künstlers im Herzog Anton Ulrich-Museum überliefert.⁴ Als Vorbild für den Typus und das Haltungsmotiv diente ihm die von Alessandro Vittoria (1525–1608) um 1580 geschaffene Marmorstatue des heiligen Hieronymus in der venezianischen Kirche SS. Giovanni e Paolo⁵, die Petel jedoch in eine Gestalt von großer Expressivität umwandelte. Petels bis zum Ende des 18. Jahrhunderts hoch geschätzte Hieronymus-Skulptur wurde vielfach in ganz unterschiedlichen Materialien und Größen repliziert: Neben der Bronzestatuetten im Kunsthistorischen Museum in Wien⁶ sind mehrere, leicht variierte Elfenbeinfiguren bekannt. Im Berliner Kunstgewerbemuseum befindet sich ein Exemplar mit der Signatur: *T.W. Frese, Bremen, 1726.*⁷ Eine weitere Figur aus diesem Material wird in der Neuen Residenz in Bamberg aufbewahrt.⁸ Das Kestner-Museum in Hannover besitzt eine Statuette aus Elfenbein und Holz.⁹ Im Kunsthandel waren zwei weitere im 18. Jahrhundert entstandene Elfenbeinfiguren, wovon eine die Signatur: *Walterus Pompe fecit Anvers* trägt.¹⁰ Überdies sind zwei Holzfiguren bekannt.¹¹ 1760–70 entstanden in Ansbach mehrere Porzellanfiguren.¹² Auch in der Manufaktur in Weesp¹³ sowie in Volkstedt¹⁴ wurden derartige Skulpturen gefertigt. In Augsburg befindet sich eine Ausformung des heiligen Hieronymus in Stuck.¹⁵ Johann Peter Wagner (1770–1809) fertigte in Würzburg eine Gipsabformung,¹⁶ die – ebenso wie die anderen genannten Werke in Bronze, Elfenbein, Porzellan und Stuck – auf das von Petel geschaffene Vorbild zurückzuführen ist.



Kat. 21

Die Häufung der Nachbildungen belegt auch, daß dieses Bildthema gerade in der Zeit des Barock und Rokoko außerordentlich beliebt war. Der heilige Hieronymus (um 347–419/20) lebte der Legende nach als Einsiedler in der Wüste, wo er sich seinen Studien widmete und sich Bußübungen hingab. Ihn begleitete ein Löwe, den er von einem

schmerzenden Dorn in der Tatze befreit hatte. Besonders eindringlich wurde in vielen Darstellungen – so auch in der Braunschweiger Figur – sein ausgemergelter, vom Alter gezeichneter Körper geschildert und die Konzentration und Hingabe des Heiligen betont.

Literatur: Meier 1915, S. 113, Nr. 131 – Meier 1921, S. 91, Nr. 131 – Bachmann 1953, S. 134 – Ausst. Kat. Braunschweig 1975, S. 60, Nr. 95 – Ausst. Kat. Hamburg 1977, S. 564 – Theuerkauff/Möller 1977, S. 220 – Hunter-Stiebel 1978, S. 46, Fig. 12 – Ausst. Kat. Washington 1986, S. 272 – Ausst. Kat. Nürnberg 1989, S. 272 – Ausst. Kat. Braunschweig 1993/94, S. 150, Nr. 33 – Ausst. Kat. Braunschweig 2000, S. 179, Nr. 203.

JL/SKL

¹ Uffenbach 1753, S. 335.

² Inv. Nr. 1927.94 (H. 23,3 cm): Theuerkauff/Möller 1977, S. 219 ff., Nr. 219.

³ Leithe-Jasper in: Ausst. Kat. Washington 1986, S. 270 ff., Nr. 74.

⁴ Kupferstichkabinett, Inv. Nr. ZWB X 11: Heusinger 1997, S. 260, Nr. 32.

⁵ Pope-Hennessy 1985, S. 418, Abb. 129.

⁶ Inv. Nr. Pl. E. 7561 (H. 24,6 cm): Ausst. Kat. Washington 1986, S. 270 ff., Nr. 74; Hunter-Stiebel 1978, S. 50, Abb. 7. Eine ähnliche Bronzefigur war 1988 im Kunsthandel London: Aukt. Kat. London 1988, S. 33, Nr. 72.

⁷ Inv. Nr. K 8719 (H. 15,3 cm): Ausst. Kat. Hamburg 1977, S. 562 ff., Nr. 239; Hunter-Stiebel 1978, S. 50, Abb. 6. Sie ist möglicherweise identisch mit der Elfenbeinfigur des Theophil Wilhelm Freese, die zu der Herzöglichen Sammlung in Braunschweig gehörte und heute verschollen ist (Inv. Nr. Elf 382): Scherer 1931, S. 6 und 23.

⁸ Süddeutsch, 1. Hälfte 18. Jahrhundert (H. 19,7 cm): Ausst. Kat. Nürnberg 1989, S. 271, Nr. 136; außerdem Bachmann 1953, S. 134 ff., Abb. 65; Hunter-Stiebel 1978, S. 50, Abb. 8.

⁹ Inv. Nr. LM 2239, Deutsch, 18. Jahrhundert (H. 26 cm): Bachmann 1953, S. 134 ff., Abb. 66; Hunter-Stiebel 1978, S. 51, Abb. 9.

¹⁰ Aukt. Kat. Paris 1974, Nr. 138 (H. 24 cm); Hunter-Stiebel 1978, S. 51, Abb. 11. Die zweite Figur in: Aukt. Kat. Köln 1953, Nr. 966, Taf. 54 (H. 23,5 cm); Hunter-Stiebel 1978, S. 51, Abb. 10; beide erwähnt in: Theuerkauff/Möller 1977, S. 221.

¹¹ Ehemals in Privatsammlungen in Amsterdam und Wien: Ausst. Kat. Washington 1986, S. 272.

¹² Ansbach, Residenzmuseum: Bayer 1959, S. 65, Abb. 45; Hunter-Stiebel 1978, S. 50, Abb. 5; Ann Arbor, University of Michigan, Inv. Nr. 1974/I.90: Hunter-Stiebel 1978, S. 42, Abb. 1; Washington, Smithsonian Institution: Ausst. Kat. Washington 1986, S. 273.

¹³ Kunsthandel Amsterdam (H. 25 cm): Theuerkauff/Möller 1977, S. 221.

¹⁴ Aukt. Kat. London 1991, S. 39, Nr. 91 (H. 21 cm).

¹⁵ Kunstsammlungen der Stadt Augsburg, Inv. Nr. 6324 (H. 25,7 cm): Hunter-Stiebel 1978, S. 53, Abb. 15.

¹⁶ Mainfränkisches Museum, Inv. Nr. 14401 (H. 24,4 cm): Ausst. Kat. München 1985, S. 49 f., Nr. 28.



Kat. 22

Absplitterungen an der Nase und an beiden Bartzipfeln sowie am Bart. Es fehlen beide Arme, das linke Bein und das rechte unterhalb des Knies. Am Körper ein durchgehender Riß in Hüfthöhe, Absplitterungen am Halsansatz und an der rechten Schulter sowie an zahlreichen Gewandfalten rechts. Am rechten Fuß Absplitterung am großen Zeh.

SKL

22

Deutsch, um 1700

HEILIGER HIERONYMUS

Inv. Nr. Wac 131a

Fragmentarisch in vier größeren Teilen erhalten. Kopf: H. 5,7 cm; Rumpf: H. 14 cm (mit Holzstab); rechter Fuß mit Hälfte des Unterschenkels: H. 3 cm; Baumstumpf mit Teil des linken Oberschenkels: H. 5,5 cm.

Das nur bruchstückhaft erhaltene Werk zeigt eine im Detail etwas gröbere Version der Figur des heiligen Hieronymus (Kat. Nr. 21) mit einer abweichenden Kopfhaltung. Es ist im Inventar des Herzöglichen Museums (H 29) nicht erwähnt; seine Herkunft ist unbekannt.

Fragmente einer Freiplastik aus ungefärbtem, hellem Wachs auf Drahtgerüst und Holz.

23

Deutsch, um 1700

DER WINTER

Inv. Nr. Wac 98

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 159, Nr. 474: *Ein anderer alter Mann in ganzer Figur mit einer Pelzmütze auf dem Kopfe und einem rothen Leibpelze. Er wärmet sich auch an einem Kohlf Feuer und die Verbrämung ist gleichfalls natürliches Rauchwerk wie am Vorigen [Kat. Nr. 24]. Ist 12 Z. hoch u. 8 1/2 Z. breit und hat einen schwarzen Rahmen mit verguldeten Leisten.*

Rahmenmaße: H. 32 cm, B. 24,6 cm, T. 9,5 cm, innen: H. 27,5 cm, B. 20 cm; H. der Figur: ca. 25,5 cm.

Die fast vollplastische Ganzfigur zeigt einen bärtigen, alten Mann, der auf einem Hocker sitzt. Er trägt einen roten, pelz-



Kat. 23

gefütterten Mantel und eine pelzbesetzte, rote Zipfelmütze mit grüner Schleife und ist damit beschäftigt, sich die Hände an einem Kohlebecken auf seinen Knien zu wärmen. Mit weit geöffnetem Mund und tropfender Nase blickt er nach unten zur Glut.

Stark erhabenes, zum Teil freiplastisches Relief aus gefärbtem, bemaltem und lackiertem Wachs mit Seide, Musselin, Pelz, Katzenhaar, Schafwolle, Holzkohle und Kupferspänen auf einer rechteckigen, schwarz gestrichenen Holzplatte. Das Inkarnat aus hellem, beigefarbenen Wachs, die Lippen dun-

kelrot, die Augenbrauen grau, die Augen schwarz bemalt. Haar und Bart sind aus Schafwolle. Der Mantel besteht aus in der Masse rot gefärbtem Wachs, dessen Oberfläche durch regelmäßige Einstiche strukturiert ist. Das Hemd aus vergilbtem, ursprünglich wohl weißem Musselin, die Aufschläge der Ärmel am Mantel wie der Besatz der Mütze aus Pelz, zum Teil mit Katzenhaaren, die Mütze außerdem mit roter Seide überzogen. Die blaugrünen Schuhe sind aus bemaltem Wachs. Der kupferfarbene bemalte Kessel aus rotem, lackiertem Wachs enthält Holzkohle und Kupferspäne.

Unter Glas in einem einfachen tiefen Kastenrahmen aus schwarz gebeiztem Holz, die innere Leiste des Profils vergoldet. Die Rückseite ist mit blaugrauem Papier beklebt. An der Unterkante des Rahmens ein aufgeklebtes Papierschild mit der aufgedruckten Inventarnummer: 98 (Ende 19. Jahrhundert). Oben ein fester Ring zur Aufhängung.

Bei der Restaurierung 1962 gereinigt und gefestigt, zahlreiche Ergänzungen und Retuschen. Im Mantel mehrere restaurierte Risse. Die Seide der Mütze brüchig.

Dieses Relief und das nachfolgende, stilistisch eng verwandte Werk (Kat. Nr. 24) sind Beispiele für die Verwendung von verschiedenen Materialien, die einen ausgesprochen realistischen Charakter der Darstellung bewirken sollen.

Das Bildthema ist zurückzuführen auf ein Sinngedicht des Italieners Giovanni Andrea dell'Anguillara (um 1517–1574), in dem der Winter (*Inverno*) als alter Mann geschildert wird, der steifgliedrig mit den Füßen stampft, mit seinen Zähnen klappert und mit einem Kohlenfeuer die Kälte zu vertreiben sucht, während er sich mit tropfender Nase unter seiner Pelzmütze verkriecht. Dieses Sinnbild wurde auch von Cesare Ripa (um 1560–1623) in seiner 1603 publizierten *Iconologia* aufgenommen, wo die Jahreszeiten mit den Lebensaltern des Menschen gleichgesetzt sind. Damit bezog er sich auf die Schilderungen des antiken Dichters Ovid (43 v. Chr. – 17/18 n. Chr.) in den *Metamorphosen* (XV, 199–213).

Eine in der Haltung übereinstimmende Figur, jedoch in wesentlich schlichterer Kleidung, ist in einem Wachsrelief dargestellt, das der Werkstatt des Kölner Wachsbossiers Caspar Bernhard Hardy (1726–1819) zugeordnet wurde.¹

Literatur: Riegel 1887, S. 210, Nr. 98 – Riegel 1891, S. 209, Nr. 98 – Riegel 1897, S. 279, Nr. 98 – Pyke 1973, S. 191, Abb. 9 – Ausst. Kat. Braunschweig 1993/94, S. 126, Nr. 14 – Ausst. Kat. Kassel 1999/2000, S. 471, Nr. 20.1.

JL/SKL

¹ Aukt. Kat. München 1999, S. 284, Nr. 1730.

24

Deutsch, um 1700

DER WINTER

Inv. Nr. Wac 99

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 158 f., N. 473: *Ein mit einem Pelz bekleideter alter Mann, der sich bey einem*

Kohlfeuer wärmet. Er ist Figur bis auf die Knie und alles colorirtes Wachs, die Verbrämung des Pelzes ausgenommen, so natürliches Rauchwerk ist. Der Rahmen ist von Schnitzarbeit und verguldet.

Rahmenmaße: H. 25,6 cm, B. 21,6 cm, T. 7,2 cm, innen: H. 20 cm, B. 16 cm, H. der Figur ca. 17,5 cm.

Die halbfigurige Variante zu dem vorhergehenden Relief (Kat. Nr. 23) zeigt einen alten Mann in einer etwas abweichenden Haltung: Sein mehr im Profil gezeigter Kopf ist stärker geneigt, die Schultern sind hochgezogen, und seine Hände sind näher an dem Kohlebecken. Der dunkle Mantel ist mit einem breiten Pelzbesatz versehen, als Kopfbedeckung trägt er eine Pelzkappe.

Stark erhabenes, zum Teil freiplastisches Relief aus gefärbtem und bemaltem Wachs mit Pelz, Schafwolle und Holzkohle auf einer rechteckigen, schwarz gestrichenen Holzplatte. Die Figur gegossen aus hellem bräunlichem Wachs, an Stirn und Wangen vielleicht geringfügig nachbossiert. Das Inkarnat in einem bräunlichen Ton, die Lippen rot, Augen und Augenbrauen hellbraun bemalt. Eine dichte Schicht von Fasern, in verschiedenen Farbtönen zwischen Ocker, Olivgrün und Braunrot gefärbt, gibt der Oberfläche des Mantels einen filzartigen Charakter. Der Besatz an Mütze und Ärmeln aus Pelz und Schafwolle. Der Kessel aus braungefärbtem Wachs, die Rußstellen schwarz bemalt. Als Kohle kleine Holzkohlestückchen, zum Teil rot bemalt.

Unter Glas in einem einfachen tiefen Kastenrahmen aus schwarz gebeiztem Holz, die innere Leiste des Profils vergoldet. Die Rückseite ist mit blaugrauem Papier beklebt. An der Unterkante des Rahmens ein aufgeklebtes Papierschild mit der aufgedruckten Inventarnummer: 99 (Ende 19. Jahrhundert). Oben ein fester Ring zur Aufhängung.

Bei der Restaurierung 1962 gereinigt und gefestigt, deutliche Retuschen an Kinn und Stirn, außerdem am Mantel. Mehrere abgebrochene Finger geklebt. Die Oberfläche des Gesichtes ist an der linken Wange mehrfach bestoßen.

Ein Wachsrelief mit der Personifikation des Winters in einer ähnlichen Figur mit vergleichbarer Haltung befindet sich im Nationalmuseum in Kopenhagen;¹ es gehörte zu einer Serie der *Vier Jahreszeiten* und befand sich 1710 in der Gottorfer Kunstkammer.² Bereits im 17. Jahrhundert sind in der Sammlung Herzog Ferdinand Albrechts I. von Braunschweig-Lüneburg in Schloß Bevern derartige Wachsreliefs nachweisbar: *Die vier Jahreszeiten in Wachs poussiret in einem schwartzen Kästigen mit einem Glase.*³

Literatur: Riegel 1887, S. 210, Nr. 99 – Riegel 1891, S. 209, Nr. 99 – Riegel 1897, S. 279, Nr. 99 – Pyke 1973, S. 191.

JL/SKL

¹ Inv. Nr. N03 L417b 257/1898, Süddeutsch, um 1650 (H. 29,5 cm, B. 21 cm): Hein 2000, S. 36, Nr. 6.

² Ausst. Kat. Schleswig 1997, Bd. II, Nr. 265.

³ Verzeichnis der Bevernschen Kunstkammer aus dem Nachlaßinventar von 1687, S. 113, in: Ausst. Kat. Wolfenbüttel 1988, S. 128.



Kat. 24

25

Deutsch, um 1700

DIANA UND IHRE GEFÄHRTINNEN, VON SATYRN
BELAUSCHT

Inv. Nr. Wac 22

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 186, Nr. 595: *Diana schläft
mit einigen ihrer Nymphen unter einem Baume und wird
von drey Waldgöttern belauschet; um ihr herum liegt*

*totdes Wildprett und Geflügel. Ein Basrelief von colorirten
Wachs 11 Zoll breit und 8 1/2 Zoll hoch mit einem Rahmen
von Schnitzwerk und verguldet.*

Rahmenmaße: H. 39,5 cm, B. 38,5 cm, T. 5,8 cm, innen:
H. 19,5 cm, B. 26 cm.

Unter einer zeltartigen, an einem ausladenden Baum be-
festigten Draperie ruht schlafend Diana im Kreise ihrer
Gefährtinnen auf weißen, mit Spitzen besetzten Gewändern.
Aus dem Walde nähern sich drei Satyrn, von denen einer



Kat. 25

Diana entblößt. Auf der mit Blumen übersäten Wiese neben den Schlafenden das erlegte Wildbret und ein schlafender Jagdhund sowie ein zweiter, der die Satyrn anbellt.

Relief aus gebleichtem, gefärbtem und bemaltem Wachs, gegossen und bossiert, mit Glasperlen und Steinen auf einer rechteckigen Schieferplatte. Die Spitzensäume und die Oberfläche der Pflanzen nachbossiert. Das Inkarnat der Frauen in einem hellen, gelblichen Farbton im Gegensatz zum bräunlichen, teilweise rot getönten Inkarnat der Satyrn. Der Schmuck aus kleinen Glasperlen und anthrazitfarbenen Steinen. Die Gewänder aus gebleichtem, elfenbeinfarbenem Wachs, weiß bemalt, ebenso die Tiere, diese aber mit einer

Oberflächenzeichnung aus farbigem Wachs in verschiedenen Brauntönen. In der Vegetation ist dunkelgrünes Wachs vorherrschend, kontrastiert mit roten Blumen.

Unter Glas in einem vergleichsweise flachen, innen schwarz gestrichenen Kastenrahmen mit vergoldeten Profilen und reichem, teilweise angeleimtem Schnitzwerk aus stilisierten Ranken und einem Muschelmotiv am unteren Rand. Oben an der Rückseite eine Öse aus Metallblech für die Aufhängung.

Bei der Restaurierung 1962 gereinigt und gefestigt, zahlreiche Retuschen. Ein langer, restaurierter Riß verläuft vom



Kat. 26

Rücken des Satyrs links bis etwa zur Mitte des unteren Bildrandes, ein zweiter Riß von oben rechts zur unteren Bildkante. Kleine Ausbrüche am oberen Rand. Im Rahmen mehrere Risse, die Blattmotive oben und an beiden Seiten beschädigt, die Vergoldung stellenweise abgeplatzt.

Die Komposition geht zurück auf einen Stich von Jacob Louys (1595 – nach 1650) nach einem verlorenen Gemälde von Peter Paul Rubens (1577–1640), das sich im Besitz des Königs Charles I. von England befand.¹

Einen Anhaltspunkt für die Entstehungszeit der Wachsbosierung bietet vor allem der wohl bereits ursprünglich für das Relief gefertigte Rahmen aus der Zeit um 1700. Sein üppiges, streng symmetrisch komponiertes Schnitzwerk könnte auf eine Herkunft aus Italien deuten. Da aber die Bildkomposition durch die Umsetzung in ein Relief verunklärt und mit einer detailfreudigeren, das Genrehafte betonenden Auffassung verbunden wurde, ist es vermutlich das Werk eines in Deutschland tätigen Bossierers.

Literatur: Riegel 1887, S. 207, Nr. 22 – Riegel 1891, S. 206, Nr. 22 – Riegel 1897, S. 276, Nr. 22.

JL

¹ Rooses 1977, Bd. III, S. 81, Nr. 599, Taf. 190.

26

Deutsch, Anfang 18. Jahrhundert

BILDNIS DES PRINZEN EUGEN VON SAVOYEN (1663–1736)

Inv. Nr. Wac 94

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 165 f., Nr. 505: *Brustbild des Prinzen Eugen von Savoyen von colorirten Wachs und en face gearbeitet. Der Rahm ist wie Letzterer* [Kat. Nr. 7: *In einem viereckigten Rahmen von Taxus, Elfenbein und schwarz gebeizten Holze, 6 zoll breit und hoch*].

Rahmenmaße: H. 15 cm, B. 15 cm, T. 3,2 cm, innen: Dm. 10,5 cm; H. der Büste 7,6 cm.

Das Brustbild zeigt Prinz Eugen von Savoyen als Feldherrn im Dreiviertelprofil nach links. Er trägt über einem silbernen, teilweise vergoldeten Harnisch einen roten, mit Hermelin gefütterten Mantel sowie ein Band mit dem Kleinod des Ordens vom Goldenen Vlies. Das schmale Gesicht, dessen Ausdruck Entschlossenheit und Energie zeigt, rahmt eine Allongeperücke.

Relief aus bemaltem Wachs auf einer runden Schieferplatte. Unter einem gewölbten Glas in einem achteckigen Rahmen aus Taxusholz, umschlossen von einem quadratischen, profilierten Rahmen aus schwarzbraun gebeiztem Holz, dessen Ecken mit Bein ausgelegt sind. An der Rückseite oben ein Ring zur Aufhängung (19. Jahrhundert).

Bei der Restaurierung 1962 gereinigt und gefestigt, mehrere Retuschen. Ein Bruch am Hals geklebt. Die Spitzen des Jabots zum Teil abgebrochen. Im Mantel rechts ein Riß.

Prinz Eugen wurde 1663 in Paris als fünfter Sohn des Grafen Eugen Moritz von Soissons aus dem Hause Savoyen und Olympia Mancini, der Nichte des Kardinals Mazarin, geboren. 1683 verließ er Frankreich und trat in das kaiserlich-österreichische Heer Leopolds I. ein. Nach seiner Teilnahme an der siegreichen Schlacht am Kahlenberg gegen die türkischen Belagerer Wiens begann im gleichen Jahr seine glänzende militärische Laufbahn. 1687 verlieh ihm König Karl II. von Spanien den Orden vom Goldenen Vlies. 10 Jahre später schuf er als kaiserlicher Oberbefehlshaber mit dem Sieg über die Türken bei Zenta die Voraussetzungen für einen Friedensschluß. Während des Spanischen Erbfolgekrieges (1701–1714) stieg der Prinz in die höchsten militärischen Ränge des Habsburgerreiches auf; er wurde 1707 Reichsfeldmarschall und gewann entscheidenden politischen Einfluß. In mehreren Schlachten besiegte er die Franzosen und ihre Verbündeten und führte 1713/14 die Verhandlungen für den Frieden von Rastatt. In den wenige Jahre später erneut ausbrechenden Auseinandersetzungen mit den Türken erwarb er sich den Ruhmestitel des *Türken-siegers*. Ende der 1720er Jahre ließen seine militärischen Aktivitäten nach, auch seine politische Bedeutung nahm ab. Er starb 1736 in Wien.¹

Das Wachsrelief des Prinzen Eugen entstand sicher wesentlich nach 1687, dem Jahr der Verleihung des Ordens vom Goldenen Vlies. Das Alter des Dargestellten läßt eher an eine Datierung in die zwanziger Jahre des 18. Jahrhunderts denken. Repliken dieses Modells sind trotz der außergewöhnlichen Popularität des Prinzen bisher nicht nachgewiesen. Die Identifizierung des Porträtierten findet sich bereits im Inventar des Herzoglichen Museums (H 29). Ein unmittelbares ikonographisches Vorbild für das Wachsrelief ließ sich bisher nicht feststellen. Möglicherweise diente dem Bossierer einer der zahlreichen und weitverbreiteten Stiche nach Porträts des Prinzen von Johann Kupezky (1667–1740) als Vorlage.² Das Wachsrelief könnte auch auf eine Darstellung von Johann Gottfried Auerbach (1697–1753) zurückgehen, wie das um 1725 datierte Reiterbildnis im Heeresgeschichtlichen Museum in Wien³ oder das 1728 für den preußischen König geschaffene Porträt des Prinzen in Berlin.⁴

Sowohl Herzog Ferdinand Albrecht II. von Braunschweig-Lüneburg aus der Bevernschen Linie als auch sein Sohn Carl, der spätere Herzog Carl I., nahmen 1733 im Heer des Prinzen Eugen am polnischen Erbfolgekrieg teil.⁵ Es ist denkbar, daß das Porträtmedaillon damals als persönliches Erinnerungsstück an den berühmten Feldherrn in den Besitz der Braunschweiger Herzöge gelangt ist.

Literatur: Riegel 1887, S. 209, Nr. 94 – Riegel 1891, S. 208, Nr. 94 – Riegel 1897, S. 279, Nr. 94 – Ausst. Kat. Marchfeldschlösser 1986, S. 126, Kat. Nr. 4.19.

JL/SKL

¹ Zur Biographie: Gutkas 1985; Mraz 1985; Ausst. Kat. Marchfeldschlösser 1986, S. 5 ff.

² Zu dem Porträt im Heeresgeschichtlichen Museum in Wien: Gutkas

1985, Abb. S. 39; Ausst. Kat. Berlin 2001, S. 97 f., Nr. IV.66. Weitere Porträts im Wiener Finanzministerium: Ausst. Kat. Marchfeldschlösser 1986, Abb. S. 23; in der Österreichischen Galerie in Wien: Gutkas 1985, Abb. S. 33; im Historischen Museum in Bern: Gutkas 1985, Abb. S. 15; Mraz 1985, Abb. S. 237; im Neuen Schloß in Bayreuth: Mraz 1985, Abb. S. 193; Ausst. Kat. Marchfeldschlösser 1986, S. 104 f., Nr. 3.8. Zu den Stichen: Singer, Bd. 11, 1934, S. 42 f.

³ Ausst. Kat. Marchfeldschlösser 1986, S. 180, Nr. 7.1, Abb. 45. Eine Kopie befindet sich im Wiener Finanzministerium: Gutkas 1985, Abb. S. 249.

⁴ Schloß Charlottenburg: Mraz 1985, Abb. S. 265; Ausst. Kat. Marchfeldschlösser 1986, Abb. 17

⁵ Biehringer 1920, S. 8 f.

27

Deutsch, Anfang 18. Jahrhundert

BILDNIS DES PAPSTES CLEMENS XI. (1649–1721)

Inv. Nr. Wac 95

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 166, Nr. 508: *Pabst [sic!] Clemenz der Elfte. Ein en face gearbeitetes Brustbild von colorirten Wachs. Der Rahm ist von Elfenbein, Taxus u. schwarz gebeitzten Holze, 6 Z. hoch u. breit.*
Rahmenmaße: H. 15 cm, B. 14,7 cm, innen: Dm. 10,5 cm; H. der Büste ca. 10,8 cm.

Das Brustbild zeigt Papst Clemens XI. im Dreiviertelprofil nach links, sein Kopf ist dem Betrachter leicht zugewendet. Er ist in die rote Mozzetta gekleidet, über der eine Stola mit goldener Reliefstickerei liegt. Auf dem halblangen, grauen Haar trägt er eine pelzgefütterte Kappe in der Farbe der Mozzetta.

Relief aus gebleichtem und bemaltem Wachs, gegossen, auf einer runden, mit schwarzem Papier unterlegten Glasplatte. Das Inkarnat in einem hellen, bräunlichen Ton, Wangen, Kinn und Nase in blasserem Rot, die Lippen rot, Augen und Brauen hellbraun, das Haar hellgrau bemalt. Die Mozzetta und die Kappe dunkelrot, die Stola graubraun mit vergoldeten Ornamenten. Der Pelz an Mantel und Kappe aus gebleichtem, der kleine Kragen aus gelblichem Wachs.

Unter einem gewölbten Glas, umschlossen von einem quadratischen, profilierten Rahmen aus schwarzbraun gebeiztem Holz, dessen Ecken mit Bein ausgelegt sind. An der Unterkante des Rahmens ein aufgeklebtes Papierschildchen mit der aufgedruckten Inventarnummer: *Nro. 508* (Ende 18. Jahrhundert). An der Rückseite oben ein Ring zur Aufhängung (19. Jahrhundert).

Bei der Restaurierung 1962 gereinigt und gefestigt, mehrere Retuschen. Der mehrfach gebrochene Kragen falsch angesetzt. Das Haar über dem rechten Ohr beschädigt, ebenso die Oberfläche des Gesichtes. Die Bemalung im Gesicht stellenweise abgerieben.

Giovanni Francesco Albani wurde 1649 geboren. 1690 wurde er zum Kardinal ernannt und war als Berater von Papst Innocenz XII. entscheidend an der Bulle gegen den Nepotismus beteiligt. Im Jahre 1700 wurde er als Clemens XI. dessen Nachfolger. Während seiner Amtszeit verfiel die weltliche Macht des Papsttums. Im Spanischen Erbfolgekrieg



Kat. 27

ließ sich die anfängliche Neutralität nicht aufrecht erhalten. Als nach dem Tode König Karls XII. von Spanien im Jahre 1700 Ludwig XIV. von Frankreich seinen Enkel Philipp von Anjou zum spanischen Thronfolger machte und der Papst diesen Schritt anerkannte, fiel Kaiser Leopold I. in Italien ein, eroberte Parma und Piacenza und bedrohte den südlich gelegenen Kirchenstaat. 1709 mußte Clemens XI. kapitulieren und den bereits 1703 in Wien zum spanischen König erklärten Bruder Leopolds als Karl III. von Spanien anerkennen. Frankreich und Spanien wurden daraufhin seine Gegner. Im Frieden von Utrecht wurden 1713 die päpstlichen Lehen Sardinien und Sizilien an weltliche Fürsten vergeben, ohne die Rechte des Papstes als Lehnsherr zu berücksichtigen. Clemens XI. starb 1721.

In die Amtszeit Clemens XI. fiel der Übertritt Herzog Anton Ulrichs von Braunschweig-Lüneburg-Wolfenbüttel zum Katholizismus im Jahre 1709. Zwei Jahre zuvor war seine Enkelin Elisabeth Christine auf sein Betreiben hin konvertiert, um mit Karl III. von Spanien, dem späteren Kaiser Karl VI., die Ehe eingehen zu können.¹ Herzog Anton Ulrich stand mit dem Papst über längere Zeit in Briefwechsel² und erhielt von ihm Geschenke, unter denen allerdings ein Bildnis in Wachs nicht erwähnt wird. Dennoch dürfte das Porträtmedaillon im Zusammenhang mit der Konversion des Herzogs stehen. Da es wahrscheinlich eine deutsche Arbeit ist, wurde es ihm vielleicht von einem befreundeten katholischen Fürsten zum Geschenk gemacht.³

Literatur: Riegel 1887, S. 210, Nr. 95 – Riegel 1891, S. 209, Nr. 95 – Riegel 1897, S. 279, Nr. 85.

JL

¹ Mazingue 1978, Bd. I, S. 279 ff.

² Herzog Anton Ulrich ersuchte Clemens XI. vergeblich, ihm den Vollzug des Abendmahls in beiderlei Gestalt zu gewähren: Mazingue 1978, Bd. I, S. 297 f.

³ Das Herzog Anton Ulrich-Museum besitzt ein zweites Bildnis Clemens XI., ein Marmorrelief, vielleicht italienischer Herkunft (Inv. Nr. Ste 20): Ausst. Kat. Braunschweig 1983, S. 264, Nr. H 10.

ABRAHAM II DRENTWETT

Der 1647 in Augsburg geborene Abraham Drentwett entstammte einer Familie, aus der seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und bis zum Ende des 18. Jahrhunderts mehrere bedeutende Goldschmiede hervorgingen.¹ Allein sechs Familienmitglieder trugen den Namen Abraham, so auch sein Vater (1614–1666).² Er selbst bezeichnete sich auf Silber- und Wachsreliefs sowie auf Stichen als Abraham der Ältere und bezog sich dabei vermutlich auf seinen gleichnamigen Sohn (1679–1735). Vermutlich erlernte Abraham II Drentwett das Goldschmiedehandwerk in der väterlichen Werkstatt, die er nach dem Tod des Vaters gemein-

sam mit seinem Bruder Philipp Jacob III (1643–1708) weiterführte. 1675 heiratete er Susanne Peters, die Tochter des Goldschmiedes Hans Christoph I Peters († 1677) und erlangte das Meisterrecht. Abraham II Drentwett starb 1729 in Augsburg.

Neben seinen hochgeschätzten Goldschmiedewerken schuf er mehrere Stichserien mit Vorlagen für Goldschmiedearbeiten und andere Gattungen des Kunsthandwerks.³ Drentwett signierte mit seinem Namen oder mit einem sitzenden Eichhörnchen, dem Wappentier seiner Familie, das er auch als Goldschmiedemarke führte. Bereits 1765 wurde seine Tätigkeit als Wachsbossierer sehr gerühmt.⁴ Als Goldschmied war er zweifellos mit dieser Technik früh vertraut. Nach Paul von Stetten (1705–1786) schuf er jedoch erst in seinen späten Lebensjahren Wachsbossierungen als eigenständige Kunstwerke. Die heute noch erhaltenen, größtenteils bei Pyke aufgeführten Arbeiten in Wachs entstanden nach 1700. Das einzige polychrome Werk ist das 1722 datierte Relief mit dem Triumph Davids in Augsburg.⁵ Die übrigen bekannten, in den zwanziger Jahren entstandenen Stücke sind aus elfenbeinfarbenem Wachs. 1724 erwarb Lothar Franz von Schönborn, Erzbischof von Mainz, in Frankfurt am Main vier Reliefs mit jeweils zwei Darstellungen aus den Türkenkriegen sowie mythologischen Inhalts und ließ sie zusammen mit Elfenbeinreliefs von Ignaz Elhafen (1658–1715) in die reich dekorierte Fassade eines Schreibschrankes einbauen, den Servatius Brickard 1727 für ihn anfertigte.⁶ Aus dem Besitz desselben Sammlers stammen zwei Reliefpaare, die einzigen Genrestücke Drentwetts, den Raub der Sabinerinnen und die Versöhnung zwischen Römern und Sabinern sowie eine Hirsch- und eine Eberjagd darstellend, die alle 1724 datiert sind und sich heute in Schloß Pommersfelden befinden.⁷ Dem Verzeichnis bei Pyke sind vier Reliefs im Schloßmuseum in Gotha hinzuzufügen. Zwei Szenen aus der Belagerung von Gaza sind mit dem Eichhörnchen bezeichnet. Das zweite Paar, voll signiert und 1724 datiert, zeigt den Zug Isaaks gegen Amalek und den Durchzug durch das Rote Meer.⁸

Literatur: Thieme-Becker, Bd. IX, 1913, S. 549 ff. – Rosenberg (R³) 1922, S. 136 f., Nr. 651 (Christoph II Drentwett), S. 174, Nr. 752 – Ausst. Kat. Augsburg 1968, S. 79 f. – Pyke 1973, S. 40 – Seling 1980, Bd. III, S. 234 f., Nr. 1728 – Pyke 1981, S. 15 – Schwarz 1993, S. 214 ff. – Seling 1994, S. 46, Nr. 1728* – Ausst. Kat. München 1994, Bd. I, S. XIII.

JL/SKL

¹ Zur Familie Thieme-Becker, Bd. IX, 1913, S. 549 ff.; Seling 1980, Bd. III.

² Zur Unterscheidung werden heute den Vornamen römische Ziffern angefügt.

³ Kat. Berlin 1894, S. 110 f., Nr. 635–637; Kat. Berlin 1939, Nr. 88, 103, 956–958.

⁴ Stetten 1765, S. 189; Stetten 1779, S. 440 f.; Stetten 1788, S. 275. Ähnlich auch Hirsching 1795, Bd. 2, S. 51.

⁵ Ausst. Kat. Augsburg 1968, S. 80, Nr. 77 und Abb. 40.

⁶ Kriese 1970, S. 87 und Abb. 197.

⁷ Das bei Pyke 1973, S. 40, Abraham Drentwett zugewiesene Bildnis des Lothar Franz von Schönborn in Schloß Pommersfelden ist bei Pyke 1981, S. 15, zutreffend als Arbeit von Anna Maria Braun aufgeführt.

⁸ Bube 1869, S. 64; Rosenberg (R³) 1922, S. 174, Nr. 752.

28

ABRAHAM II DRENTWETT (1647–1729)
Augsburg, 1707

ALLEGORISCHE DARSTELLUNG DER REGIERUNG KÖNIG FRIEDRICHS I. VON PREUSSEN: DIE GLÜCKSELIGKEIT PREUSSENS

Inv. Nr. Wac 2

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 158, Nr. 471: *Ein allegorisches [sic!] Stück mit vielen zum Theil freistehenden Figuren von rothen Wachs, so von A. B. Drentwett Friedrich dem Ersten, Könige von Preußen zu Ehren gemacht ist. Unten findet sich folgende Schrift: Rex Fridericus I. Aurei seculi in regno Borussiae Reparator. Der Kasten nebst dem Rahmen ist von schwarz gebeitzten Holze.*
Rahmenmaße: H. 46,6 cm, B. 59 cm, T. 16 cm.

Die figurenreiche Komposition zeigt eine allegorische Darstellung, die als *Glückseligkeit Preußens* benannt wurde. Im Vordergrund befinden sich mehrere Gestalten auf einem mit zahlreichen kleinteiligen Pflanzen und Steinen gefüllten Gelände. Als Hauptfigur ist die links auf einem Teppich kniende Frauengestalt mit Kurfürstenhut, hermelingefüttertem Mantel, kostbar geschmückter Kleidung und Orden anzusehen (Abb. 10). Sie verkörpert als *Borussia* das preußische Reich; die Arme weit ausgebreitet, blickt sie erwartungsvoll nach oben, wo in der Bildmitte auf Wolken der preußische Reichsadler mit gespreizten Flügeln heranschwebt. Er trägt die Königskrone und hält in seinen Klauen Zepter und Schwert; auf seiner Brust befindet sich ein Schild mit den Initialen *FR* für *Fridericus Rex* (Abb. 11). Rechts über ihm erscheint in den Wolken die Personifikation der *Providentia*, der göttlichen Vorsehung, die in ihren Händen die preußische Königskrone präsentiert. Auf ihrer Brust trägt sie das Zeichen der Sonne; ihr Zepter in Form eines Lilien-



Abb. 10 Abraham II Drentwett, Allegorische Darstellung der Regierung König Friedrich I. von Preußen, Detail



Abb. 11 Abraham Il Drentwett, Allegorische Darstellung der Regierung König Friedrich I. von Preußen, Detail

stabes mit Strahlenbekrönung wird von einem Putto rechts neben ihr gestützt. Die Krone der preußischen Königin wird von einem Putto auf ihrer linken Seite gehalten, während zwei andere Putti ein Füllhorn mit Blumen herbeibringen. Diese Szenerie bestimmt auch die Haltung und Blickrichtung weiterer Figuren auf der linken Bildhälfte, darunter die vorn kniende Frau, die mit beiden Händen ein großes Wappenschild hält. Es zeigt flankiert von zwei wilden Männern die Wappen aller preußischen Provinzen und ist mit der preußischen Krone sowie dem Schwarzen Adlerorden geschmückt. Zahlreiche am Boden liegende Gegenstände weisen auf Kriegshandlungen hin, so die antikische Rüstung, in der trophäenartig ein mächtiges Schwert steckt und ein antikisierender Helm mit Helmzier. Daneben liegt ein Blasinstrument mit Grotteskmaske und ein Liktorenbündel. Auf einem Pferd reitet der Kriegsgott Mars, der mit einem Brustpanzer, Schwert und Schlachtbeil sowie einem hohen Helm mit Federbusch ausgestattet ist und von zwei weiteren berittenen Kriegerinnen begleitet wird. Direkt hinter der *Borussia* steht der lorbeerbekränzte Apoll, seine Leier in der rechten Hand und mit der linken nach oben zum preußischen Adler deutend. Die weibliche Figur hinter ihm mit Brustpanzer, Perlenkette und Lorbeerkrone, die in ihrer rechten Hand einen *Caduceus* (geschmückt mit zwei Flügeln und einer Hand mit Auge) hält, personifiziert den Handel. Mit ihrer linken Hand weist sie auf einen aufgeklappten Folianten mit geometrischen Zeichen, daneben befinden sich ein Bienenkorb, ein Kranich sowie ein Steigbügel. Den Hintergrund des linken Bildfeldes nimmt eine Architekturkulisse ein; die Relieffelder ganz links zeigen einen Januskopf mit Schlangenrahmung sowie eine Gerichtsszene und weisen das Gebäude als Janustempel aus, dessen Doppeltor im antiken Rom in Friedenszeiten geschlossen war. Vor zwei mächtigen Säulen steht auf einem hohen Sockel die Friedensgöttin Pax mit einem Füllhorn im rechten Arm und der Friedenstaube in der linken Hand. Ein heranschwebender Putto hält mit beiden Händen drei unbeschriftete Tafeln, dahinter erscheint ein pflanzenbewachsener Architrav mit zwei kannelierten Pfeilern. Neben diesem Tempel befindet sich im mittleren Bildfeld vor einer Pyramide eine weitere Figurengruppe: Rechts ist als ältere Frau mit Kopftuch eine Sibylle dargestellt, die nach vorn gebeugt eine Tafel mit einem Stammbaum hält. Die vor ihr sitzende weibliche Gestalt mit entblößter Brust ist durch das Fernrohr in ihrem linken Arm und den Zirkel in der rechten Hand als Personifikation der Astronomie gekennzeichnet. Am Boden vor ihr liegen ein Globus, eine

Zange, ein Winkel und verschiedene geometrische Körper. In der Mitte steht die Göttin Minerva mit Brustpanzer, Helm und Schild, in der rechten Hand eine lange Lanze. Links neben ihr kniet eine Lautenspielerin, das Sinnbild der Musik. Weitere Figuren sind nur fragmentarisch erhalten, so der Kopf eines bärtigen Mannes.

In der rechten Bildhälfte sind Figuren versammelt, die verschiedene Künste verkörpern oder auf den Reichtum des Landes verweisen (Abb. 12). Der ganz rechts sitzende bärtige Flußgott, der Wasser aus einer großen Vase gießt, ist als Rückenfigur mit muskulösem Körper dargestellt. Eine ebenfalls unbedeckte Frau hält eine Wasserschlange in der Hand, ein Putto mit Schmetterlingsflügeln spielt mit einem Krebs. Ein weiterer Putto packt die ausgebreiteten Flügel eines Schwans, ein dritter ist mit einem dicken Fisch beschäftigt. Am vorderen Bildrand sind weitere Tiere – eine Ente, ein Frosch und eine Schildkröte – dargestellt. Hinter dem Flußgott steht die Jagdgöttin Diana, in der Hand einen Bogen und auf dem Rücken einen Köcher. Sie wird flankiert von einem Hirsch und einem Hund, hinter ihr ragt eine Eiche in die Höhe. Die Erdgöttin Ceres hält nach vorn gebeugt in ihren Händen ein Füllhorn mit Früchten und Gemüse sowie einen Schlüssel. Sie ist mit einem geblühten Umhang bekleidet und trägt auf dem Kopf einen üppigen Blütenkranz mit einer Mauerkrone; neben ihr lagert ein Löwe. Die hinter ihr stehende Figur mit halblangen, gewellten Haaren ist als Selbstbildnis Abraham Drentwetts anzusehen, da die Figur unter ihrem linken Arm eine verkleinerte Darstellung dieses Wachsreliefs trägt. Die Gestalt rechts neben dem Modelleur verkörpert die Malerei, sie hält einen großen Pinsel in der einen sowie eine Palette, Malstock und mehrere Pinsel in der anderen Hand. Daneben ist als männliche Figur die Personifikation der Architektur dargestellt; sie hält eine große Tafel mit dem Grundriß einer Basilika sowie die kleinplastische Darstellung der Artemis von Ephesos. Vor ihr am Boden liegen ein ionisches Kapitell und verschiedene Gerätschaften.

Am unteren Rand des Reliefs ist eine Inschrift in rotem Wachs auf goldbraun bemaltem Glas angebracht: *REX FRI-DERICVS. I AVREI SECVLI – IN REGNO BORVSSIAE REPARATOR*. In der Mitte befindet sich eine von Schilfblättern und



Abb. 12 Abraham Il Drentwett, Allegorische Darstellung der Regierung König Friedrich I. von Preußen, Detail



Kat. 28

anderen Pflanzen eingefasste Kartusche, die einen mit ausgebreiteten Flügeln schwebenden Adler zeigt, der in seinen Krallen ein Zepter hält. Darüber ist eine Sonne mit Strahlenkranz zu sehen, unter dem Adler die Devise: *SVVM CVIQVE*.

Auf einer kleinen Schiefertafel in der unteren rechten Ecke in rotem Wachs die Signatur: *AB. DRENTWET FEC.*

Differenziertes Hoch- und Flachrelief mit teilweise vollplastischen Gestalten und Gegenständen aus rotem Wachs, bosiert, auf einer rechteckigen Schieferplatte. Figuren und Gegenstände zum großen Teil über Draht und Messingteile montiert. Wappenschild aus Glas, an der Rückseite golden bemalt, ebenso Schild mit Initialen *FR*. Tafeln des Putto aus Metall. Tafel der Inschrift aus Glas. Tafel mit Signatur aus Schiefer.

Kastenartiger Rahmen aus ebonisiertem Eichenholz, nach hinten proszeniumartig verengt. Schräge Seitenflächen mit Ebenholz furniert. Vorderseite und längsovale Öffnung im oberen Rahmenabschnitt verglast. Rückwand im mittleren Teil furniertes Nußbaumwurzelschwarz, darauf in roter Schrift: 2. An der Rückseite gravierte Messingmontierungen für die Aufstellung in Form zweier Scharniere mit nach unten sich verjüngenden Stützen, die mit einem Querbügel verbunden wurden, sowie zwei Ringe für die Aufhängung.

Mehrere Restaurierungen; archivalisch belegt diejenige im Juli 1880 durch den Bildhauer Fleischer, Braunschweig. Zahlreiche Klebungen und Retuschen, auch an Inschrift und Wappen. Einzelne Teile im Hintergrund unpassend angeordnet. Viele Beschädigungen und Brüche, vor allem im Flachrelief des Hintergrundes. Mehrere Fehlstellen auf dem großen Wappenschild. Einige Beschädigungen an Profilleisten und am Furnier des Rahmens.

Abraham Drentwett erläuterte die Ikonographie dieser Reliefdarstellung in einem Widmungsblatt an König Friedrich I. von Preußen (Abb. 13).¹ Er knüpft damit an die historischen Ereignisse des Jahres 1701 an: Am 15. Januar erfolgte die Erhebung des Herzogtums Preußen zum souveränen Königreich, zwei Tage später wurde von Friedrich I. der Schwarze Adlerorden gestiftet, dessen Devise *Suum cuique* (Jedem das Seine) lautet. Die Krönungsfeierlichkeiten fanden am 18. Januar 1701 in Königsberg statt. Eine genaue Beschreibung der Ereignisse ist durch den königlichen Zeremonienmeister Johann von Besser (1654–1729) überliefert; diese sind auch in Radierungen des Augsburger Kupferstechers Johann Georg Wolfgang (1664–1748) dokumentiert.²

Wie Drentwett selbst in der Widmung erläuterte, schuf er das Relief aus eigenem Antrieb in seinem 60. Lebensjahr, also 1707. Der Anlaß war möglicherweise der 50. Geburts-

Das Wachsrelief befand sich 1756 in der Kunstkammer des königlichen Schlosses in Berlin; in der Beschreibung von Johann Christoph Müller und Georg Gottfried Küster (1695–1776) wird ausdrücklich der in Drentwets Widmungsurkunde festgehaltene Titel angeführt.⁴ 1779 erwähnte Friedrich Nicolai (1733–1811) das Werk mit dem Verweis auf Paul von Stetten; jedoch bestritt er dessen Zugehörigkeit zur königlichen Kunstkammer.⁵ Sieben Jahre später ergänzte er seinen Bericht mit der Aussage, er habe jedoch in Braunschweig ein ähnliches Relief gesehen.⁶

In dem zwischen 1786 und 1806 angelegten Inventar des Herzöglichen Museums in Braunschweig wurde das Werk ohne weitere Erklärungen in der Abteilung *In Wachs bossirte Figuren und Basreliefs* aufgenommen. Es ist bemerkenswert, daß bereits im ausgehenden 18. Jahrhundert eine weitere Allegorie auf die Königskrönung Friedrichs I. in Braunschweiger Besitz nachzuweisen ist: das 1709 datierte Aquarell von Johan Henrik Schildt (Inv. Nr. Kos 566), zu dem ein Pendant mit der Darstellung Kaiser Karls VI. als siegreichem Feldherrn existiert (Inv. Nr. Kos 567).⁷ Vermutlich kamen diese beiden Werke und auch das Wachsrelief als Geschenke aus Berlin in das herzogliche Kunst- und Naturalienkabinett. Philippine Charlotte, die Ehefrau Herzog Carls I. von Braunschweig-Lüneburg-Wolfenbüttel, war eine Schwester König Friedrichs II. von Preußen. Dieser war seit 1733 mit der braunschweigischen Prinzessin Elisabeth Christine verheiratet und sandte unter anderem 1767 eine größere Zahl italienischer Majolika-Gefäße nach Braunschweig.⁸ Nachweislich wurden von Philippine Charlotte ein Bernstein-Kabinettschränkchen, das um 1720 für die preußische Königin Sophie Charlotte angefertigt worden war (Inv. Nr. Moe 84), sowie ein Bernsteinspiegel (Inv. Nr. Moe 107) in die herzogliche Sammlung abgegeben.⁹

Abraham Drentwett, der zunächst als Goldschmied, später überwiegend als Wachsbossierer arbeitete, wurde im 18. Jahrhundert gerühmt für seine *mythologischen und allegorischen Erfindungen*.¹⁰ Bekanntermaßen befanden sich in der brandenburgisch-preußischen Kunstkammer zahlreiche Wachsarbeiten verschiedener Künstler, vor allem Porträt Darstellungen des Herrscherhauses.¹¹ Mit der neu erlangten Königswürde ging eine Steigerung der fürstlichen Selbstverherrlichung einher; dem unter Friedrich I. sehr ausgeprägten Herrscherkult entsprach das von Drentwett geschaffene Wachsrelief in besonderem Maße. Die Prachtentfaltung am Berliner Hof war in Augsburg durch umfangreiche Aufträge an dortige Goldschmiede wohl bekannt; dort entstand im ausgehenden 17. Jahrhundert das einzigartige, große Silberbuffet für das Berliner Schloß.¹² Drentwett, der mit verschiedenen an diesem Großauftrag beteiligten Goldschmiedemeistern eng zusammenarbeitete, verband mit seiner Initiative möglicherweise auch die Hoffnung auf eine Beteiligung und wollte sich dem König mit seinem Werk in besonderer Weise empfehlen.

Das Relief ist als Drentwets frühestes erhaltenes Werk in Wachs anzusehen und beeindruckt zum einen durch sein wohldurchdachtes ikonographisches Programm. Zu dieser inhaltsreichen Darstellung finden sich im Œuvre Drentwets verschiedene Parallelen, vor allem auch in druckgraphischen Werken.¹³ Zum anderen zeichnet es sich durch eine ausgewogene räumliche Komposition aus, bei der die im

Halbkreis angeordneten Figuren vielfach aufeinander bezogen sind. In einem relativ tiefen Kastenrahmen gestaltete Drentwett mit seinem außergewöhnlichen Reliefstil eine effektvolle, bühnenhafte Szenerie, die er mit Hilfe einer bemerkenswerten Lichtführung perfektionierte. Da durch eine große, längliche Öffnung im oberen Teil des Rahmens zusätzliches Licht von oben einfällt, wird die Plastizität der dargestellten Figuren, Tiere, Pflanzen und Gegenstände enorm gesteigert. Besonders deutlich wird dies vor allem in einer leicht geneigten Aufstellung, die mit Hilfe der rückseitig angebrachten Stützen möglich ist.

Literatur: Riegel 1883, S. 64 – Riegel 1887, S. 205, Nr. 2 – Riegel 1891, S. 204, Nr. 2 – Riegel 1897, S. 274, Nr. 2 – Meier 1902, S. 94, Nr. 2 – Meier 1907, S. 107, Nr. 2 – Meier 1915, S. 111 f., Nr. 2 – Meier 1921, S. 90, Nr. 2 – Pyke 1973, S. 40, Taf. 78 – Theuerkauff 1980b, S. 118 f. – Ausst. Kat. Berlin 1981, S. 30, S. 152, Abb. 13 – Lessmann 1983, S. 156 – Lessmann 1986, S. 175 – Walz 1991a, S. 65 – Walz 1993a, S. 73 – Schwarz 1993, S. 214 – Bredekamp 2001, S. 357.

SKL

¹ Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett, Sammelband H 18, Bl. 2 (Feder, weiß gehöht, grau laviert auf grün gefärbtem Pergament mit Goldrand, 57,5 x 43,5 cm): Heusinger 1997, S. 81 f., Abb. 40.

² Johann von Besser, *Preußische Krönungsgeschichte oder Verlauf der Ceremonien [...]*, Cölln an der Spree 1702, Nachdruck Berlin 1901; vgl. auch Ausst. Kat. Berlin 2001.

³ Stetten 1765, S. 189: *Eine große Tafel von rothen Wachs, hat er den König in Preußen Friedrich I. vorgestellt, der ihm eine goldene Medaille von 100 Ducaten verehrt, und das Stück in der Kunst-Kammer zu Berlin aufstellen lassen. Es ist darauf des Königs Bildnis, wie ihm der Künstler eine Tafel vorhält, auf welcher eben diese Bilder wiederum im Kleinen ausgedrückt sind.* Stetten 1779, Bd. I, S. 440: *Unter andern ist eine von ihm bekannt, die er dem König in Preußen Friedrich I. überreichte, und dafür von demselben eine goldene Medaille, an Werth von 100 Dukaten, erhielt. Es war eine große Tafel, darauf war von rothem Wachs das Bildnis des Königes, und vor ihm das Bild des Künstlers, der ihm eine Tafel vorhielt, auf welcher eben dieses im Kleinen wiederum vorgestellt war, sie kam in die königliche Kunstkammer.*

⁴ Müller/Küster 1765, 1. Teil, III. Abteilung, S. 19, § 43, Nr. 4: *Die Glückseligkeit der Preußischen Monarchie, in einem Stück Wachs sehr sauber vorgestellt. Dieses Stück ist zu Augspurg gemacht.*

⁵ Nicolai 1779, Bd. 2, S. 57: *Er präsentierte dem K. Friedrich I. eine große Tafel in rothem Wachse, worauf der König in ganzer Größe vorgestellt, dem der Künstler eine Tafel übergibt, worauf eben diese Bilder wieder im Kleinen ausgedrückt waren.* Anm. ***: *S. von Stetten 8ten Brief. S. 189. Derselbe erzählt, daß der König dem Künstler 100 Dukaten dafür geschenkt, und das Stück in der Kunstkammer habe aufstellen lassen. Aber daselbst ist es nicht, und auch nicht da gewesen, da es sich in den Verzeichnissen nicht findet.*

⁶ Nicolai 1786b, S. 81: *Er präsentierte dem K. Friedrich I. eine große Tafel in rothem Wachse, worauf der König in ganzer Größe vorgestellt, dem der Künstler eine Tafel übergibt, worauf eben diese Bilder wieder im Kleinen ausgedrückt waren.* Anm. +: *S. von Stetten 8ten Brief, S. 189. Derselbe erzählt, daß der König dem Künstler 100 Dukaten dafür geschenkt, und das Stück in der Kunstkammer habe aufstellen lassen. Aber daselbst ist es nicht, und auch nicht da gewesen, da es sich in den Verzeichnissen nicht findet. Ich habe aber im Herzogl. Kunstkabinette zu Braunschweig ein ähnliches Stück von ihm gefunden.*

⁷ Vgl. Schütte 1997, S. 222 f., Nr. 222.1 und 2.

⁸ Vgl. Lessmann 1979, S. 15 f.; Lessmann 1994, S. 80 ff.

⁹ Vgl. Schütte 1997, S. 204 ff., Nr. 206 und 207.

¹⁰ Stetten 1765, S. 189.

¹¹ Vgl. Ausst. Kat. Berlin 1981, S. 149 ff.

¹² Vgl. Keisch 1997.

¹³ Vgl. Schwarz 1993.

29-31

ABRAHAM II DRENTWETT (1647-1729)
Augsburg, 1720

DREI SZENEN AUS DEN BÜCHERN DER MAKKABÄER

Inv. Nr. Wac 3-5

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 160, Nr. 476, 477, 479:
Zwey Bataillenstücke mit sehr vielen Figuren von weißen Wachs. Unter dem einem stehet die Schrift: Abraham Drentwett fec. at. 72 A. 1720 in 1 Maccab Cap. V. V. 43. Jedes Stück ist 6 Z breit u. 4 Z hoch. [...] Ein dergl. von demselben Künstler. Vor einem Feldlager sitzt ein König, welchem einige gefangene Männer vorgeführt werden. Jedes dieser 4 Bilder hat einen schwarz gebeitzten Rahmen mit Glas.

Die drei Reliefs gehörten vermutlich zu einem Zyklus mit Szenen aus dem Leben des Judas Makkabäus. Ein viertes, zugehöriges Stück, das die Enthauptung des Nicanor darstellte (1. Makk. 7, 47), ist verloren.¹ Abraham II Drentwett steht mit diesen Arbeiten in einer Tradition, aus der auch die Reliefs des Monogrammistens IK (Kat. Nr. 114-117) stammen.

Die Bildthemen der Reliefs sind den apokryphen Büchern der Makkabäer entnommen, in denen die kriegerische Aufstandsbewegung der Juden gegen die Religionsunterdrückung

und Tempelschändungen unter den syrischen Königen geschildert wird. Durch zahlreiche Kämpfe und Heldentaten erreichten ihr Anführer Judas und seine Brüder eine teilweise Unabhängigkeit.

Stilistisch stehen die Arbeiten den 1724 entstandenen Reliefs von Abraham II Drentwett im Schloßmuseum Gotha sehr nahe; diese zeigen sehr ähnliche alttestamentarische Szenen.² Auch die Form der Zierrahmen aus dunkel gebeiztem Holz stimmen mit den Braunschweiger Werken überein. Vergleichbar sind auch die in einem Schreibschrank in Schloß Pommersfelden angebrachten Wachsreliefs, die ebenfalls 1724 datiert sind.³ Die erhaltenen Signaturen mit Name, Eichhörnchen, Alter und Jahreszahl sowie die Angabe des Bildthemas gleichen sich, auch die Form der in den Ecken angebrachten Zierrosetten ist identisch.

Literatur: Riegel 1887, S. 205, Nr. 3-5 – Riegel 1891, S. 204, Nr. 3-5 – Riegel 1897, S. 274, Nr. 3-5 – Meier 1902, S. 95 – Meier 1907, S. 108 – Meier 1915, S. 112, Nr. 3-5 – Meier 1921, S. 90, Nr. 3-5 – Pyke 1973, S. 40.

¹ H 29, S. 160, Nr. 478: *Ein Stück von derselben Größe. Judas läßt dem Nicanor den Kopf abhauen. Dieselbe Unterschrift des Namens und: im 1 Macc. 7. V. 47. im C. 16. v. 30.*

² Bube 1869, S. 64, Nr. 2-5; Rosenberg (R³) 1922, S. 174, Nr. 752.

³ Kreisel 1970, S. 87, Abb 197.



Kat. 29

DER KAMPF DES JUDAS MAKKABÄUS GEGEN TIMOTHEUS

Inv. Nr. Wac 3

Rahmenmaße: H. 16,1 cm, B. 20,7 cm, T. 4 cm, innen:
H. 10 cm, B. 15 cm.

Die figurenreiche Szene schildert den Kampf der Makkabäer gegen das Heer des Timotheus (1. Makk. 5, 37–43). An ihrer Spitze sprengt Judas Makkabäus, eine Streitaxt in der erhobenen rechten Hand, auf einem galoppierenden Pferd über den Bach, der die feindlichen Heere voneinander trennt. Ihm folgen weitere Reiter und mit Lanzen bewaffnete Soldaten. Im Vordergrund befinden sich zwei zu Boden gestürzte feindliche Krieger, darunter ein Orientale mit aufgerichteten Schwert. Der über ihn und sein Pferd hinwegspringende Reiter ersticht mit einer Lanze einen weiteren Soldaten. Den Hintergrund bilden ein großes Heer und eine Landschaftskulisse mit Bäumen sowie einer Burg auf einer Anhöhe.

Relief, teilweise freiplastisch modelliert aus elfenbeinfarbenem Wachs auf einer rechteckigen Glasplatte, unterlegt mit einer dünnen, schwarz gestrichenen Holzplatte, die nach oben aus dem Rahmen gezogen werden kann. Die freiplastischen Motive zum Teil auf Draht und auf Borsten bosiert.

Unter Glas in einem Kastenrahmen aus schwarz gebeiztem Holz, die Schauseite und die Seitenflächen profiliert. Auf der unteren Kehle des Rahmens aus elfenbeinfarbenem Wachs in flachem Relief aufgelegt die Signatur, Datierung und Angabe der literarischen Quelle des Themas: *Abrahan Drentwet äl: fec: / Äet: 72 Ao: 1720 / im 1. Maccab: cap: v: 43*. In der Mitte der Inschrift, eingefügt zwischen Name und Datierung, eine weitere Signatur des Künstlers in Form des sitzenden Eichhörnchens, an den Ecken in Höhe der ersten Inschriftzeile eine Rosette, am Schluß der Inschrift zwei fragmentarisch erhaltene Rosetten. Oben ein beweglicher Ring für die Aufhängung.

Die Unterkante und die rechte Ecke des Reliefs sind weggebrochen, am Rand links mehrere kleine Ausbrüche. Der Arm des zu Fuß kämpfenden Kriegers mit der Lanze rechts ist abgebrochen. Im Mittelgrund oberhalb der Köpfe und an der rechten Kante des Reliefs restaurierte Fehlstellen. In den hauchdünnen Wachsschichten des Hintergrundes mehrfach Risse. Einzelne Buchstaben der Inschrift beschädigt. Das Eichhörnchen unvollständig erhalten und neu befestigt.



30

JUDAS MAKKABÄUS IM KAMPF GEGEN DIE ARABER

Inv. Nr. Wac 4

Rahmenmaße: H. 16,5 cm, B. 21,3 cm, T. 5 cm, innen:
H. 10 cm, B. 15,5 cm.

Dargestellt ist die Zerstörung des Stadt Jamnia durch Judas Makkabäus (2. Makk. 12, 9). Er reitet als Anführer seines Heeres über mehrere am Boden liegende getötete Krieger hinweg und bringt den Feldherrn der feindlichen Araber mit einer Lanze zu Fall. Zahlreiche bewaffnete Soldaten stürmen vorwärts; im Hintergrund erscheint eine Vielzahl weiterer Kämpfer vor der brennenden Stadt Jamnia.

Relief, teilweise freiplastisch modelliert aus elfenbeinfarbenem Wachs auf einer rechteckigen Glasplatte, unterlegt mit einer dünnen, schwarz gestrichenen Holzplatte, die nach oben aus dem Rahmen gezogen werden kann. Die freiplastischen Motive zum Teil auf Draht und auf Borsten bossiert.

Unter Glas in einem Kastenrahmen aus schwarz gebeiztem Holz, die Schauseite und die Seitenflächen profiliert. Auf der Rückseite der Holzplatte eingeritzt: *Macabe: C 12: V 11*. Oben ein beweglicher Ring für die Aufhängung.

Die auf der Karteikarte von 1955 erwähnte Eichhörnchen-Signatur und die Ornamente aus Wachs an der unteren Kehle des Rahmens bis auf minimale Reste verloren.

Der Baum rechts im Vordergrund stark beschädigt, das Wachs an der Lanze des Judas Makkabäus teilweise abgesprungen. In den Figuren, vor allem aber in der Landschaft zahlreiche Risse und kleine Ausbrüche. Am linken Rand und hinter dem zu Boden stürzenden Feldherrn restaurierte Fehlstellen, die Bodenpartie an der Vorderkante des Reliefs ebenfalls restauriert. Die rückseitige Deckplatte vertauscht mit der von Kat. Nr. 31.

31

NOMADISCHE ARABERSTÄMME UNTERWERFEN SICH JUDAS MAKKABÄUS

Inv. Nr. Wac 5

Rahmenmaße: H. 16,5 cm, B. 21,3 cm, T. 4,9 cm, innen:
H. 10,2 cm, B. 15,2 cm.

Das Relief zeigt eine weitere Episode aus dem Kampf der Makkabäer gegen die Araber (2. Makk. 12, 11). Nach einer siegreichen Schlacht empfängt Judas Makkabäus, umgeben von seinen Kriegern vor einem Zeltlager sitzend, die Abgesandten der arabischen Nomaden, die um Frieden bitten



Kat. 31

und ihre Dienste anbieten. Im Vordergrund lagern die mitgeführten Schafe und Ziegen sowie ein Rind.

Relief, teilweise freiplastisch modelliert aus elfenbeinfarbenem Wachs auf einer rechteckigen Glasplatte, unterlegt mit einer dünnen, schwarz gestrichenen Holzplatte, die nach oben aus dem Rahmen gezogen werden kann. Die freiplastischen Motive zum Teil auf Draht und auf Borsten bossiert.

Unter Glas in einem Kastenrahmen aus schwarz gebeiztem Holz, die Schauseite und die Seitenflächen profiliert. Auf der Rückseite der Holzplatte eingeritzt: *2 Macabe C 12. V. 9 10. 11.* In der unteren Kehle des Rahmens in Flachrelief aus elfenbeinfarben gefärbtem Wachs die Signatur des Künstlers in Form des sitzenden Eichhörnchens und zwei Rosetten. Oben ein beweglicher Ring für die Aufhängung.

Kleine Ausbrüche in der Vegetation und den Wolken. Das Laub des Baumes teilweise abgefallen. Der linke Arm des Stehenden am linken Bildrand restauriert. Mehrere Risse in der Baumgruppe, in den Wolken und im Hintergrund. Die rückseitige Deckplatte vertauscht mit der von Kat. Nr. 30.

JL

JOSEPH IGNAZ EICHLER

Der Künstler wurde am 25. 1. 1714 in Rom als Sohn des Malers Johann Conrad Eichler, genannt Wollust (1688–1748), geboren. Sein Vater wurde 1724 Hofmaler der Herzöge von Braunschweig-Wolfenbüttel. Er hatte sich auf einem heute verlorenen Selbstbildnis, das sich 1776 in Schloß Salzdahlum befand, mit seiner Frau und seinen beiden Söhnen, Joseph Ignaz und dessen 1712 geborenen Bruder Julian, dargestellt.¹ Seit Anfang der dreißiger Jahre war Joseph Ignaz Eichler in Braunschweig und Wolfenbüttel tätig, wo er als Kleinplastiker in Stein und Wachs, vielleicht auch als Elfenbeinschnitzer und Goldschmied arbeitete. Er starb am 16.5.1763 in Braunschweig.

Als gesicherte Arbeit des Joseph Ignaz Eichler hat sich außer dem im folgenden behandelten Werk nur ein Alabasterrelief von 1732 mit der fast freiplastisch gearbeiteten, stark antikierten Büste einer Frau im Herzog Anton Ulrich-Museum erhalten.² Scherer schrieb Eichler zu recht ein zweites Alabasterrelief mit einer ähnlichen Frauenbüste derselben Sammlung zu.³ Darüber hinaus wies Scherer ihm acht Elfenbeinreliefs, teilweise nach Stichvorlagen, und ein Alabasterrelief mit Venus und Amor in der Schmiede des Vulkan zu, deren Signatur *HE* er auf Ignaz Joseph Eichler bezog.⁴ Diese letzten Zuschreibungen wurden 1931 von Scherer selbst korrigiert, indem er das Monogramm als *IHE* auflöste und als Signatur von Johann Heinrich Eversmann identifizierte, einem Bildhauer, der seit 1722 für Herzog Ludwig Rudolf von Braunschweig-Lüneburg-Wolfenbüttel Arbeiten in Stein und Elfenbein schuf.⁵

Literatur: Scherer 1897, S. 106–126 – Scherer 1899 – Thieme-Becker, Bd. 10, 1914, S. 409 – Pyke 1973, S. 44 – Fürst/Kelsch 1983, S. 38.

JL

¹ Eberlein 1776, S. 9, Nr. 22; Jacoby/Michels 1989, S. 107.

² Riegel 1887, S. 273, Nr. 22. Auf der Rückseite bezeichnet: *face Gioseppe Ignazio Eichler, Wolfenbüttel 1732.*

³ Scherer 1897, S. 115.

⁴ Scherer 1897, S. 106 ff.

⁵ Scherer 1931, S. 100 f. Diese Identifizierung wurde von Rasmussen übernommen, in: Ausst. Kat. Hamburg 1977, S. 546.

32

JOSEPH IGNAZ EICHLER (1714–1763)
Braunschweig, 1731

HERKULES UND OMPHALE

Inv. Nr. Wac 9

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 162, Nr. 486: *Herkules, Omphale und Cupido, ein ovales Basrelief von weißen Wachs auf blauen Grunde. Ist von J. J. Eichler in seinem 17t. Jahre zu Braunschweig anno 1731 verfertigt. Der Rahm ist von schwarz gebeitzten Holze u. mit Elfenbein und Taxus verzieret.*

Rahmenmaße: H. 13,5 cm, B. 15 cm, T. 2,2 cm, innen: H. 10 cm, B. 12 cm.

Der bis auf ein um die Hüften geschlungenes Tuch nackte Herkules sitzt, den Rücken dem Betrachter zugewandt, auf einer Säulentrommel und beschäftigt sich mit Spindel und Rocken. Amor lehnt sich an sein Knie und blickt zu ihm empor, in der Hand hält er seinen Bogen. Neben Herkules steht Omphale, das Löwenfell des Herkules um die Schulter geschlungen und auf seine Keule gestützt. Auf einem Postament steht eine große Vase mit Blättern, am grasbewachsenen Boden liegen weitere Architekturteile.

Flachrelief aus elfenbeinfarbenem Wachs, auf einer quer-ovalen, rückseitig schwarzblau bemaltem Glasplatte.

Unter Glas in einem achteckigen Taxusrahmen, umschlossen von einem dunkelbraun gebeizten, viereckigen Rahmen aus Holz, dessen Ecken mit Bein ausgelegt sind. Auf der Rückseite in brauner Tinte von Eichler eigenhändig beschriftet: *Gioseppe Ignazio Eichler nativo Romano fece questo nell'età sua d'anni 17 in Bronsviga, Anno 1731.* An der Rückseite oben ein Ring für die Aufhängung.

Bei der Restaurierung 1962 gereinigt und gefestigt, mehrere Retuschen. In den Figuren Risse, Reste einer alten Bemalung.

Die noch unausgereift wirkende Komposition und wenig ausgeprägte plastische Durchbildung weisen das Relief deutlich als Arbeit eines noch jungen, nach eigenen Angaben erst siebzehnjährigen Künstlers aus, der sich sehr wahrscheinlich eklektisch verschiedener Vorbilder für die Figurengruppe bediente, ohne vor allem in der räumlichen Anordnung eine befriedigende Lösung zu finden. Die Gruppe von Herkules und Amor kehrt auf einem Relief von Christian Benjamin Rauschner wieder (Kat. Nr. 74), jedoch kann kein unmittelbarer Zusammenhang zwischen beiden Reliefs angenommen werden.



Kat. 32

Literatur: Riegel 1887, S. 206, Nr. 9 – Riegel 1891, S. 205, Nr. 9 – Riegel 1897, S. 275, Nr. 9 – Scherer 1897, S. 116 ff. – Scherer 1899, S. 9 – Meier 1902, S. 95 – Meier 1907, S. 108, Nr. 9 – Meier 1915, S. 112, Nr. 9 – Meier 1921, S. 90, Nr. 9 – Pyke 1973, S. 44, Abb. 88.

JL

33

Deutsch, wohl Braunschweig, 1731–1735

BILDNIS DES HERZOGS LUDWIG RUDOLPH VON BRAUNSCHWEIG-LÜNEBURG-WOLFENBÜTTEL (1671–1735)

Inv. Nr. Wac 20

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 192, Nr. 630: *Portrait Ludwig Rudolfs Herzogs zu Braunschweig u. Lüne mit einem Harnisch und Ordensbande. Halbe Figur in roten Wachs und halb erhabener Arbeit. Der Rahm ist von schwarz gebeizten Holze mit Leisten von Taxus.*

Rahmenmaße: H. 21,9 cm, B. 19,9 cm, T. 3,2 cm, innen: H. 16 cm, B. 13 cm; H. des Bildnisses ca. 13 cm.

Das Porträt des Herzogs ist als Hüftstück knapp unterhalb der Taille mit einem halbkreisförmigen Lorbeergerinde ein-

gefaßt. Ludwig Rudolph hat sein Haupt mit einer üppigen Allongeperücke leicht zur Seite gedreht und den rechten Arm in die Seite gestützt, während er den linken ausstreckt. Er trägt einen Harnisch mit verziertem Schulterpanzer und auf seiner Brust den Johanniter-Orden am Band, außerdem Stern, Band und Kleinod des russischen St. Andreas-Ordens auf seiner linken Seite. Über die rechte Schulter fällt ein hermelingelegter Mantel herab, um seine Hüften ist eine Schärpe geschlungen.

Relief aus gelblich gebleichtem und ziegelrot bemaltem Wachs, gegossen und nachmodelliert, auf einer rechteckigen, in dunklem Olivgrün hinterlegten Glasplatte.

Unter Glas in einem rechteckigen profilierten Rahmen aus schwarz gebeiztem Holz und einer gerundeten Innenleiste mit Buchsbaumfurnier. An der unteren Schräge des Rahmens ein aufgeklebtes Papierschildchen mit der aufgedruckten, unvollständig erhaltenen Inventarnummer: *Nro. 630* (Ende 18. Jahrhundert). Oben ein beweglicher Ring für die Aufhängung.

Bei der Restaurierung 1962 gereinigt und gefestigt. Mehrere Risse, Farbfassung stellenweise beschädigt.



Kat. 33

Ludwig Rudolph von Braunschweig-Lüneburg-Wolfenbüttel wurde 1671 als jüngster Sohn des Herzogs Anton Ulrich und seiner Gemahlin Elisabeth Juliane geboren. Er trat zunächst in das Heer des Königs Jan III. Sobieski von Polen ein, wechselte jedoch bald in kaiserliche Dienste über und nahm an der Schlacht von Fleury teil. Als Achtzehnjähriger wurde ihm die Komturei der Johanniterkommende Süplingenburg verliehen. 1690 wurde ihm die Grafschaft Blankenburg als erbliche Abfindung in Aussicht gestellt und 1704 auch vertraglich zugesichert, obwohl das Primogeniturge-

setz von 1535 eine Teilung der Territorien ausdrücklich ausschloß. Nach dem Tode Anton Ulrichs 1714 trat er die Regierung in Blankenburg in der 7 Jahre zuvor zum Reichsfürstentum erhobenen Herrschaft an. Das kaum sieben Quadratmeilen große Territorium wurde als selbständiger Staat verwaltet, erhielt jedoch erst Sitz und Stimme im Reichsfürstenrat, als Georg I. von England an Ludwig Rudolph eine Stimme abtrat. Nach dem Tode seines Bruders August Wilhelm 1731 übernahm er die Regierung des Herzogtums Braunschweig-Lüneburg-Wolfenbüttel. Mit Hilfe

kluger und umsichtiger Minister begann Ludwig Rudolph Reformen im Staat, ein Vorhaben, das nach seinem frühen Tod nach nur vierjähriger Regierungszeit von seinen Nachfolgern fortgesetzt wurde. Mit ihm erlosch die Wolfenbütteler Linie des Neuen Hauses Braunschweig-Lüneburg, sein Nachfolger wurde Herzog Ferdinand Albrecht II. aus der Nebenlinie Bevern, vermählt mit Antoinette Amalie, einer Tochter Ludwig Rudolphs. Dieser war seit 1690 mit Christine Louise von Oettingen verheiratet.

Da das Relief den Herzog im Hermelin zeigt, muß es in der kurzen Spanne seiner Regierungszeit zwischen 1731 und 1735 entstanden sein. Die Komposition läßt vermuten, daß der unbekannte Bossierer einen Bildnisstich als Vorbild benutzt hat, möglicherweise ein von Georg Kilian (1683–1745) geschaffenes Schabkunstblatt, das den Herzog als Kniestück in übereinstimmender Haltung und Kleidung zeigt.¹ Der halbkreisförmige Abschluß mit einem Blattgebirge ist möglicherweise ebenfalls durch eine entsprechende, ovale oder kreisförmige Umrahmung einer graphischen Vorlage angeregt worden.

Literatur: Riegel 1887, S. 207, Nr. 20 – Riegel 1891, S. 265, Nr. 20 – Riegel 1897, S. 276, Nr. 20 – Meier 1902, S. 95 – Meier 1907, S. 108 – Meier 1915, S. 112 – Meier 1921, S. 91 – Pyke 1973, S. 182.

JL/SKL

¹ Zwei Exemplare in Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Porträtssammlung (Portr. III 253 a und Portr. IV, 27): Mortzfeld, Bd. 3, 1987, S. 255, Nr. A 2686 und Bd. 29, 1996, S. 340, Nr. A 2686.

34

Deutsch, wohl Wolfenbüttel oder Braunschweig, um 1735

BILDNIS DES HERZOGS CARL I. VON BRAUNSCHWEIG-LÜNEBURG-WOLFENBÜTTEL (1713–1780)

Inv. Nr. Wac 128

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 158, Nr. 472: *Portrait des Höchstseel. Herzogs Carl zu Braunschweig u. Lüneburg. Ein Brustbild en profil und in Lebensgröße von weißen Wachs. Der darum befindliche verguldete Rahmen ist oben mit dem Fürstenhuth verzieret.*

Rahmenmaße: H. 79 cm, B. 49,7 cm, T. 9,5 cm (mit Krone); H. der Büste 44 cm.

Das lebensgroße Brustbild zeigt den Herzog im Profil nach links. Seine langen, im Nacken zusammengebundenen Haare sind an den Schläfen gewellt und über dem Ohr eingerollt. Er trägt einen Harnisch, darunter ein gefälteltes Hemd sowie eine Halsbinde. Der an seiner Brust befestigte Ordensstern des russischen St. Andreas-Ordens ist von einem breiten Band halb verdeckt. Ein hermelingefütterter Mantel liegt auf seiner rechten Schulter und verhüllt den Büstenansatz.

Relief aus gegossenem, gebleichtem, elfenbeinfarbenem Wachs, das mit sechs Nägeln auf einer hochrechteckigen, schwarz gebeizten Holzplatte befestigt ist.

In einem geschnitzten, vergoldeten, reich ornamentierten Rahmen mit Krone, der bereits im Inventar des späten 18. Jahrhunderts (H 29) erwähnt und daher sehr wahrscheinlich original ist.

Am Hals sowie unterhalb von Nase und Ohr breite Risse, deren Ränder teilweise abgesplittert. Das im Nacken zusammengebundene Haar und der Armansatz zum Teil weggebrochen. Der Verlauf des Büstenansatzes zeigt, daß sich das Relief nicht mehr in der ursprünglichen Position befindet. Die Oberfläche durch Staub stark verschmutzt.

Herzog Carl I. wurde 1713 in Braunschweig als ältester Sohn des Herzogs Ferdinand Albrecht II. von Braunschweig-Lüneburg aus der Bevernschen Linie und seiner Gemahlin Antoinette Amalie geboren. Er heiratete 1733 Philippine Charlotte von Preußen; ihr Bruder Friedrich, der spätere König Friedrich II. von Preußen, wurde im gleichen Jahr mit Elisabeth Christine, einer Schwester Carls, vermählt. Zwei Jahre später trat er die Regierung im Herzogtum an. Die seit mehreren Generationen traditionelle außenpolitische Bindung an Österreich löste er im Siebenjährigen Krieg und schloß sich Preußen an, nachdem er vergebens versucht hatte, die Neutralität seines Landes zu bewahren. Die Folgen des Krieges, der Unterhalt seiner Truppen, die zum Teil im amerikanischen Unabhängigkeitskrieg in englischen Diensten kämpften, die Reformen des Herzogs im Sozial- und Bildungswesen, die glänzende Hofhaltung und die kostspielige Ausstattung zahlreicher Prinzen und Prinzessinnen führten zu einer starken Verschuldung des Landes. 1770 erzwang sein Sohn, Erbprinz Carl Wilhelm Ferdinand, eine Regierungsbeteiligung und übernahm die Verwaltung der Finanzen. Herzog Carl starb 1780 in Braunschweig. Seine Regierungszeit brachte eine bedeutende Förderung von Wissenschaft und Kunst. Mit seinem Namen ist die Gründung des Collegium Carolinum, des Vorläufers der heutigen Technischen Universität, und die Eröffnung des Kunst- und Naturalienkabinetts im Jahre 1754 verbunden, das auch als Lehrmittelsammlung für diese Institution diente. Zugleich war es eines der ersten Museen auf dem europäischen Kontinent, das einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde. 1753 verlegte der Herzog seine



Abb. 14 Stuckrelief im Lessinghaus, Wolfenbüttel



Kat. 34

Residenz von Wolfenbüttel nach Braunschweig, das nun endgültig zum Mittelpunkt des Landes wurde.

Das Relief wurde im Anschluß an den Guß nicht nachbessert, so daß es unlebendig und trocken wirkt. Dieser Ein-

druck wird allerdings durch die jetzige stumpfe Oberfläche noch verstärkt. Der für ein Reliefbildnis aus Wachs ungewöhnliche Maßstab und der Verzicht auf eine farbige Fassung deuten darauf hin, daß es sich um die Wachsausformung eines Modelles handelt, das – in Stuck umgesetzt –

in architektonisch-dekorativem Zusammenhang Verwendung finden sollte. In Wolfenbüttel ist im sogenannten Fürstensaal des heutigen Lessinghauses, das 1734 auf Veranlassung Herzog Carls I. ursprünglich für den herzoglichen Oberkammerdiener Johann Adolf Schäfer errichtet wurde, ein Stuckrelief erhalten (Abb. 14), das auf dasselbe Modell zurückgeht, es aber stark vereinfacht wiedergibt.¹ Auch wenn dieses Relief vielleicht nicht zur Erstaussstattung des Lessinghauses gehörte, dürfte zumindest das Modell aufgrund des jugendlichen Alters des Dargestellten in den ersten Regierungsjahren des Herzogs entstanden sein.²

Literatur: Riegel 1883, S. 63 – Riegel 1887, S. 33, Nr. 9 – Riegel 1891, S. 33, Nr. 9 – Riegel 1897, S. 39, Nr. 9 – Meier 1907, S. 107, Nr. 128 – Meier 1915, S. 112 f., Nr. 128 – Meier 1921, S. 91, Nr. 128.

JL

¹ Raabe/Schöne 1979, Abb. S. 75. Zur Baugeschichte: Thöne 1963, S. 218; Ausst. Kat. Wolfenbüttel 1981, S. 10 ff.; Voges 1997, S. 20 f.

² Es ist auffallend, daß die Stuckdekoration der beiden Nischen im Fürstensaal vollkommen übereinstimmt, ausgenommen die beiden bekrönenden Kartuschen. Diejenige mit dem Bildnis des Herzogs zeigt eine andere Form und jüngere Dekorationselemente, während ihr Gegenstück, das leer blieb, sich den Nischenformen organisch einordnet.

35

Deutsch, 1. Hälfte 18. Jahrhundert

BAUERN ALS LIEBESPAAR

Inv. Nr. Wac 82

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 184, Nr. 586: *Ein Bauer und eine Bäuerin die sich küssen. Halbe Figuren in erhobener Arbeit und colorirten Wachs. Der Rahm ist wie*



Kat. 35

N° 584 [nicht erhalten: von *Taxus*, Elfenbein und schwarz gebeiztem Holz].

Rahmenmaße: H. 17 cm, B. 14,7 cm, T. 3,5 cm; H. des Reliefs ca. 10 cm.

Als Halbfiguren auf einer korbartigen Konsole sind ein Bauer und eine Bäuerin, drastisch karikiert, als Liebespaar dargestellt. Der im Profil gezeigte Mann mit einem hohen, schräg über einer dunklen Kappe getragenen Hut, durch den vorn eine Feder gesteckt ist, schmiegt sich eng an die en face dargestellte Bauersfrau, so daß sich ihre knolligen Nasen berühren. Sie trägt über einem hellen Untergewand ein gelbes, rot abgesetztes Mieder sowie eine helle Haube; der Bauer ist mit einem offenen Hemd und einer blauen Jacke bekleidet.

Relief aus gegossenem und farbig bemaltem Wachs, montiert auf einer ovalen, dunkel gestrichenen Holzplatte.

Unter Glas in einem innen ovalen, außen achteckigen Taxusrahmen, der mit Elfenbeinecken in einen rechteckigen, profilierten Rahmen aus schwarz gebeiztem Holz eingesetzt ist. An der Unterseite des Rahmens ein aufgeklebtes beschädigtes Papierschildchen mit der gedruckten Inventarnummer: *Nro. 586* (Ende 18. Jahrhundert), auf der Rückseite in Rotstift beschriftet: 82. Oben an der Rückseite eine Öse aus Metallblech für die Aufhängung.

Bei der Restaurierung 1962 gereinigt und gefestigt. Bruchstelle unterhalb des Kinns geklebt. Das Taxusfurnier des Rahmens an mehreren Stellen gerissen.

Obwohl das Relief im Inventar des Herzoglichen Museums (H 29) nicht unter den Arbeiten des Christian Benjamin Rauschner aufgeführt ist, wurde es ihm seit 1887 zugeord-

net. Jedoch gibt es weder in stilistischer noch in thematischer Hinsicht Übereinstimmungen mit den bekannten Werken Rauschners (vgl. Kat. Nr. 37–100).

Das Herzog Anton Ulrich-Museum besitzt einen Abguß aus derselben Form in hellbraunem, gebranntem Ton auf einer achteckigen Platte, wobei jedoch die Figurengruppe tiefer auf der Platte sitzt (Inv. Nr. Wac 83). Die gesamte Oberfläche dieses Reliefs ist mit einer dünnen Bleiglasur versehen (Abb. 15). Die plastische Durchformung ist im Detail sehr viel präziser, was durch das härtere Material, aber auch durch die Nachbossierung des Tonreliefs bedingt ist. Das Tonrelief ist im Inventar des 18. Jahrhunderts (H 29, S. 95–120: Marmor, Alabaster, Ton) nicht verzeichnet.

Literatur: Riegel 1887, S. 209, Nr. 82 (als Rauschner) – Riegel 1891, S. 208, Nr. 82 – Riegel 1897, S. 279, Nr. 82 – Meier 1902, S. 96, Nr. 82 – Meier 1907, S. 108, Nr. 82 – Meier 1915, S. 112, Nr. 82 – Meier 1921, S. 91, Nr. 82 – Hedergott 1965, D 20 – Pyke 1973, S. 117.

JL

36

Deutsch, 1. Hälfte 18. Jahrhundert

BORDELLSZENE

Inv. Nr. Wac 58

Erstmals verzeichnet bei Riegel 1897, S. 208, Nr. 58: *Weibliche Figur mit entblößtem Oberkörper, rechts von ihr ein lachender Mann.*

Rahmenmaße: H. 15,8 cm, B. 18,4 cm, T. 5,2 cm, innen: H. 10 cm, B. 12,5 cm; H. der Figuren ca. 9 bzw. 8 cm.

Lachend und mit verschränkten Armen nähert sich ein junger Mann, dem Betrachter den Rücken zuwendend, einem halbnackten Mädchen, das mit übereinander gelegten Armen zu schlafen scheint. Die junge Frau mit entblößtem, fülligem Oberkörper trägt an ihrem Hals und am Ohr sowie auf der Stirn aufwendigen Schmuck. Um ihre Hüften ist ein rotes Tuch geschlungen. Ihr Begleiter ist in eine schwarze Jacke mit weißer Halskrause und eine lange, bis unter die Achseln reichende Lederhose mit roten Nesteln gekleidet.

Hochrelief aus gefärbtem und bemaltem Wachs, gegossen, mit Haar, Staub- und Glasperlen auf einer rechteckigen, rückseitig schwarz bemalten Glasplatte. Das Inkarnat des Mädchens hell, dasjenige des Mannes rötlich-braun. Lippen und Augen beider Figuren sind rot beziehungsweise braun bemalt, Ellbogen und Hände des Mädchens in hellem Rot getönt. Die Haartracht beider Figuren aus braunem, kurz geschnittenem und gekräuselterm natürlichem Haar. Der Schmuck aus Staubperlen und winzigen Glasperlen. Der Mantel des Mädchens aus dunkelrotem Wachs ist in einem helleren Rotton übermalt. Die Nesteln und die Halskrause sind weiß bemalt.

Unter Glas in einem Kastenrahmen aus schwarz gebeiztem Holz mit Flammleistenprofilen. Die Glasplatte kann an der rechten Seite herausgezogen werden. An der Rückseite oben eine runde, aus Metallblech geschnittene Öse.



Abb. 15 Bauern als Liebespaar, Tonrelief (Inv. Nr. Wac 83)



Kat. 36

Bei der Restaurierung 1962 gereinigt und gefestigt, mehrere Retuschen an den Figuren und im Hintergrund. Die vordere Glasscheibe erneuert. Im rechten Arm des Mädchens ein Riß, die Nesteln teilweise abgebrochen. Die schwarze Farbe auf der Rückseite der Glasplatte hat sich zum Teil gelöst.

Leicht variiert wurde dieses Motiv auch von Christian Benjamin Rauschner (1723–1793) verwendet (Kat. Nr. 85). Vermutlich wurde in der Vergangenheit deshalb auch dieses Relief dem bekannten Wachsbossierer zugewiesen.

Literatur: Riegel 1887, S. 208, Nr. 58 (als Rauschner) – Riegel 1891, S. 207, Nr. 58 – Riegel 1897, S. 278, Nr. 58 – Pyke 1973, S. 118.

JL

CHRISTIAN BENJAMIN RAUSCHNER

Rauschner wurde am 22. Januar 1723 in Naumburg an der Saale getauft.¹ Nach einer Lehrzeit bei seinem als Stukkateur tätigen Vater unternahm er – dem Bericht des Frankfurter Chronisten Hüsgen zufolge – ausgedehnte Reisen in die nördlichen und südlichen Länder Europas.² In einer weiteren zeitgenössischen Quelle wird auf einen Romaufenthalt Rauschners hingewiesen.³ 1747 ließ er sich in Frankfurt am Main nieder und erhielt dort 1752 das Bürgerrecht. Seine Tätigkeit als Stukkateur brachte ihn wiederholt in Konflikt mit der Zunft der Weißbinder; die über Jahre andauernde Auseinandersetzung endete schließlich 1760 mit einem Vergleich vor dem Reichskammergericht in Wetzlar. Wohl nur für eine kurze Zeit war Rauschner 1750 in der Höchster Porzellanmanufaktur als Maler beschäftigt.⁴ Danach arbeitete er vor allem als Bildhauer, Medailleur und Wachsbossierer und fertigte in großer Zahl Reliefs, die bei den Zeitgenossen großen Anklang fanden. Seine Arbeiten konnten in Frankfurt gegen ein Entgelt besichtigt werden.⁵ Nachweislich betätigte er sich auch im Kunsthandel.⁶ Er starb am 2. August 1793 in Frankfurt am Main.



Abb. 16 Signatur von Christian Benjamin Rauschner

Es blieben vergleichsweise viele seiner Wachsarbeiten erhalten. Rauschner schuf vor allem Reliefs mit Szenen aus der antiken Mythologie und aus der Bibel sowie Genreszenen, aber auch zahlreiche Bildnisse. Als Anregung für seine Arbeiten griff er vor allem auf Kleinplastik, seltener auf Gemälde zurück.⁷ Obwohl seine meist signierten Werke gelegentlich auch datiert sind (Abb. 16), ist eine stilistische Entwicklung – bedingt durch die heterogenen Vorbilder – nicht abzulesen. Das von Pyke zusammengestellte Werkverzeichnis ist um einige Bossierungen zu ergänzen: Das Historische Museum in Frankfurt am Main besitzt drei Reliefs mit Szenen aus der griechischen Mythologie und eine Darstellung des Hl. Sebastian.⁸ Im Frankfurter Museum für Kunsthandwerk wird ein weiteres, 1767 datiertes Werk bewahrt.⁹ Bedeutend ist das 1772 entstandene naturalistische Reliefbildnis in Lebensgröße des Frankfurter Arztes Johann Christian Senckenberg im Besitz der Senckenbergischen Stiftung.¹⁰ Im Mannheimer Reiss-Museum befinden sich zwei Wachsreliefs mit Jägern in einem Landschaftsausschnitt.¹¹ Neuerdings wird ihm ein Relief mit der Apotheose des preußischen Königs Friedrich Wilhelm II. in Potsdam zugeschrieben.¹² Das bei Thieme-Becker erwähnte Wachs bild mit einer Darstellung Ludwigs XVI. auf dem Weg zum Schafott läßt sich nicht nachweisen.¹³

Ein Sohn Rauschners, Johann Christoph, geboren 1760 in Frankfurt am Main, gestorben nach 1830 in Amerika, erlernte bei seinem Vater das Wachsbossieren und wanderte nach 1796 über England nach Amerika aus. 1799 bis 1808 ist er in New York nachweisbar, später in Massachusetts und bis 1812 in Philadelphia.

Literatur: Gwinner 1862, S. 327 f. – Thieme-Becker, Bd. XXVII, 1934, S. 46 – Büll 1963, S. 452 – Pyke 1973, S. 117 f. – Pyke 1983, S. 6 – Bott 1998.

JL/SKL

¹ Dieses Datum findet sich in Rauschners Heiratsantrag, der im Institut für Stadtgeschichte in Frankfurt verwahrt wird. Daher ist das bislang angegebene Geburtsjahr 1725 zu korrigieren, der 20. Januar als Geburtstag ist jedoch wahrscheinlich.

² Hüsgen 1780, S. 195; Hüsgen 1790, S. 394.

³ *Hanausches Magazin*, 41. Stück, Hanau 1780, S. 342.

⁴ Schäfer 1964, S. 61.

⁵ Voelcker 1932, S. 307.

⁶ Dem *Getty Provenance Index, Sale Catalogues*, zufolge organisierte Rauschner 1765 eine Auktion mit 242 Gemälden, von denen 219 aus der Sammlung des Kölner Kurfürsten Clemens August stammten (*Cata-*

logus der Sammlung eines großen Herrn verschiedener ausnehmender Schildereyen [...] Christian Benjamin Rauschner, Stucator und Portrait-Poßierer auf der Schäfer-Gaß zu Frankfurt am Mayn; Exemplar im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt a. M.).

⁷ Dettmann in Thieme-Becker, Bd. XXVIII, 1934, S. 46, verweist auf *gemalte Vorlagen*; ebenso Büll 1963, S. 452.

⁸ Leda mit dem Schwan, 1767; Acis und Galatea; Jason. Zum Hl. Sebastian vgl. Kat. Nr. 63.

⁹ Europa auf dem Stier (H. 28 cm, B. 30,2 cm).

¹⁰ Ausst. Kat. Frankfurt 1994, S. 204, Nr. 6/32, Abb. S. 605; Kat. Frankfurt 2000, S. 115, Nr. 46. Rauschner hatte zuvor am 16.11.1772 Senckenbergs Totenmaske abgenommen: Kat. Frankfurt 2000, S. 115, Nr. 47.

¹¹ Inv. Nr. Vb 169 und Vb 170.

¹² Ausst. Kat. Potsdam 1997, S. 94, Nr. I.108.

¹³ Ein im Museum der Bildenden Künste in Leipzig aufbewahrtes Exemplar von Johann Georg Meusel, *Museum für Künstler und Kunstliebhaber*, Mannheim 1787, ist mit einem handschriftlichen Zusatz versehen. Dort findet sich eine Angebotsliste mit mehreren von Rauschner geschaffenen Wachs bildnissen zeitgenössischer Fürsten und Generäle, darunter auch *Der todtgemarzte König Ludwig XVI. von Frankreich*. Jedoch ist keines der dort genannten Werke überliefert.

37

CHRISTIAN BENJAMIN RAUSCHNER (1723–1793)
Frankfurt a. M., 1764/65?

BILDNIS DES KAISERS FRANZ I. VON ÖSTERREICH
(1708–1765)

Inv. Nr. Wac 73

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 179, Nr. 567: *Brustbild des Kayser Karl des Sechsten mit einem Harnisch und Mantel. Er ist von colorirten Wachs en relief gearbeitet und hat oben einen solchen Rahmen wie vorhergehende* [Kat. Nr. 40–49: *Jeder hat einen hölzernen verguldeten Rahmen mit Schnitzwerk*].

Rahmenmaße: H. 23,3 cm, B. 19,4 cm, T. 7,1 cm, innen: H. 14 cm, B. 10 cm; H. der Büste ca. 10,2 cm.

Kaiser Franz I. ist als Brustbild im Profil nach rechts mit Allongeperücke und Lorbeerkranz dargestellt. Er trägt einen antikisierenden Harnisch, auf dem ein Band mit dem Kleinod des Ordens vom Goldenen Vlies liegt, darunter ein Hemd mit Halsbinde und Spitzenjabot. Ein kostbarer, rotgoldener und hermelingeputzter Mantel, der von den Schultern gegliedert ist und mit einer Agraffe zusammengehalten wird, verdeckt den Büstenabschnitt.

Relief aus gefärbtem und bemaltem Wachs mit Glas, Staub- und Glasperlen auf einer rechteckigen, rückseitig braun bemalten Glasplatte. Die Büste gegossen. Das Inkarnat kräftig bräunlich, der Bartansatz durch einen dunkleren Farbton angedeutet. Die Lippen rot, Augen und Brauen braun bemalt. Das graue Haar und der dunkelgrüne Lorbeerkranz, der silbergraue Harnisch, die weiße Halsbinde, die weißen Ärmel und der Hermelin aus entsprechend gefärbtem Wachs. Das an Hals- und Armausschnitt sichtbare Gewand burgunderrot, das Ordensband und der Mantel aus zinnoberrot gefärbtem Wachs. Mantel und Harnisch teilweise verguldet. Die Agraffe aus einem von Staubperlen und roten Glasperlen eingefassten, geschliffenen Stein aus Glas.



Kat. 37

Unten links die unvollständige Signatur: *CBR* in Relief aus elfenbeinfarbenem Wachs.

Unter Glas in einem vergoldeten Rahmen mit Profilen und Stuckornamenten in Rokokoformen, die Seitenflächen ebenfalls profiliert (wie Kat. Nr. 40–49, 50–53 und 80). An der Unterkante ein aufgeklebtes Papierschildchen mit der aufgedruckten Inventarnummer: *Nro. 567* (Ende 18. Jahrhundert)

sowie ein Schild mit der aufgedruckten Inventarnummer: 73 (Ende 19. Jahrhundert). Oben eine aus Metallblech geschnittene, bewegliche Öse für die Aufhängung (19. Jahrhundert).

Bei der Restaurierung 1962 gereinigt und gefestigt, kleinere Retuschen. Halsbinde und Jabot beschädigt. Am unteren Rand der Manteldraperie kleine Ausbrüche. Agraffe beschädigt, einige Perlen fehlen. Die Signatur unvollständig.

Die an der Unterkante des Rahmens angebrachte Inventar-nummer *Nro. 567* verweist auf den oben zitierten Eintrag, in dem jedoch irrtümlich Kaiser Karl VI. genannt wurde. Der Vergleich mit anderen Porträt-darstellungen bestätigt jedoch die Identifizierung des Reliefs als Bildnis des österreichischen Kaiser Franz I.

Als Sohn des Herzogs Leopold Joseph von Lothringen und seiner Gemahlin Elisabeth Charlotte von Orléans, einer Tochter der Liselotte von der Pfalz, wurde Franz Stephan 1708 in Nancy geboren. 1732 ernannte ihn Kaiser Karl VI. zum Statthalter von Ungarn, 1736 heiratete er Erzherzogin Maria Theresia von Österreich. Als sie 1740 Kaiserin wurde, ernannte sie Franz Stephan zum Mitregenten, doch blieb er ohne wesentlichen Einfluß auf die Staatsgeschäfte. 1745 wurde er nach dem Tod des Gegenkaisers Karl VII. in Frankfurt am Main zum römischen Kaiser deutscher Nation gewählt und als Franz I. gekrönt. Er starb unerwartet 1765 in Innsbruck bei den Feierlichkeiten zur Vermählung seines zweiten Sohnes, des späteren Kaisers Leopold II.

Rauschner schuf mehrere Porträts der Habsburger Monarchen (vgl. Kat. 38 und 39), die möglicherweise in den Jahren 1764/65 entstanden, im Zusammenhang mit der Krönung Josephs von Österreich, des Sohnes Kaiser Franz' I., der zunächst in Frankfurt zum römischen König deutscher Nation gewählt und ein Jahr später als Joseph II. zum römischen Kaiser gekrönt wurde.

Literatur: Riegel 1887, S. 209, Nr. 73 – Riegel 1891, S. 208, Nr. 73 – Riegel 1897, S. 278, Nr. 73 – Pyke 1973, S. 118, Abb. 235.

JL

38

CHRISTIAN BENJAMIN RAUSCHNER (1723–1793)
Frankfurt a. M., 1764/65?

BILDNIS DES KAISERS FRANZ I. VON ÖSTERREICH (1708–1765)

Inv. Nr. Wac 74

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 180, Nr. 569: *Brustbild Kayser Franz des Ersten in Kayserl. Ornat und mit einen Huthe auf dem Kopfe, der mit grünen Federn eingefäßt ist. Alles colorirtes Wachs in viereckigten verguldeten hölzernen Rahmen, der 10 Z. hoch und 9 Zoll breit ist.*
Rahmenmaße: H. 24,2 cm, B. 21,7 cm, T. 5,3 cm, innen: H. 18 cm, B. 15 cm; H. der Figur ca. 11,9 cm.

Das Relief zeigt Kaiser Franz I. in einem halbfigurigen Porträt en face, den Kopf leicht zur linken Schulter gewandt. Er trägt das spanische Mantelkleid, ein zeremonielles Gewand, bestehend aus einem roten, goldbestickten Rock, einem über und über mit Goldspitzen besetzten, grün gefütterten Mantel mit einem breiten Kragen, einem großen Spitzenjabot und einem ausladenden schwarzen Hut, dessen breite Krempe mit dunklen Straußenfedern belegt und mit einer Agraffe geschmückt ist. Um Brust und Schultern liegt der Orden vom Goldenen Vlies in der Ausführung für den Hochmeister des Ordens.

Hochrelief aus gefärbtem und bemaltem Wachs, gegossen und bossiert, mit Glas auf einer rechteckigen, schwarzbraun hinterlegten Glasplatte. Die Figur in einzelnen Teilen aus rotbraunem und elfenbeinfarbenem Wachs gegossen, Haar und Ordenskette bossiert bzw. nachbossiert. Das Inkarnat gelblich gefärbt, die Lippen blaßrot, die Augen hellbraun, das Haar grau bemalt. Das Gewand rot bemalt und verguldet. Der Hut aus dunklem Wachs. Die Flammenbündel der Ordenskette aus rot gefärbtem Wachs, der große Schmuckstein aus geschliffenem Glas.

Links unten in Gold die Signatur: *CB Rauschner / Fecit.*

Unter Glas in einem verguldeten Kastenrahmen mit Profilen. Auf der Rückseite in Bleistift die Inventarnummer: 569, in Grün die Nummer: 74. Oben ein beweglicher Ring für die Aufhängung.

Mehrfach restauriert, zuletzt 1962, dabei gereinigt und gefestigt. Kopf und die über die Schulter herabfallenden Locken neu befestigt. Der Mantel stark beschädigt, am rechten Ärmel ein Teil des Gewandes falsch angesetzt. Ein Flammenbündel der Ordenskette fehlt, ebenso einige Glasperlen des Anhängers. Die Oberfläche des Hutes ist teilweise beschädigt, die Agraffen an Hut und Schulter unvollständig.

Zur Biographie des Dargestellten vgl. Kat. Nr. 37.

Ein Gegenstück zu diesem Relief zeigt seinen Sohn, Erzherzog Joseph von Österreich (Kat. Nr. 39). Rauschner fertigte die beiden Bildnisse möglicherweise anlässlich der Wahl und Krönung des späteren Kaisers Joseph II. zum römischen König deutscher Nation, die 1764 in Frankfurt am Main im Beisein seines Vaters Franz I. stattfanden. Beide Herrscher wurden im spanischen Mantelkleid dargestellt, das von den habsburgischen Repräsentanten des römischen Kaisertums bei hochrangigen öffentlichen Zeremonien getragen wurde.¹

Ein weiteres in Wachs gestaltetes Paar der beiden Porträts befindet sich im St. Annen-Museum in Lübeck.² Das Bildnis Kaiser Franz I., dessen Signatur stark beschädigt ist, trägt die Jahreszahl 1765. Ein Wachsrelief in Bremen zeigt eine identische Darstellung von Kaiser Franz I.³

Literatur: Riegel 1887, S. 209, Nr. 74 – Riegel 1891, S. 208, Nr. 74 – Riegel 1897, S. 278, Nr. 74.

JL

¹ Zu Entstehung und Funktion des Mantelkleides: Kugler 1979/80 sowie Haupt 1980, S. 79 ff.

² Inv. Nr. 304 (1) und 304 (2). Das Bildnis Josephs II. abgebildet in: Angeletti 1980, S. 64, Abb. 17.

³ Focke-Museum, Inv. Nr. 03208.



Kat. 38

39

CHRISTIAN BENJAMIN RAUSCHNER (1723–1793)
Frankfurt a. M., 1764/65?

BILDNIS DES ERZHERZOGS JOSEPH VON ÖSTERREICH
(1741–1790)

Inv. Nr. Wac 75

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 180, Nr. 570: *Brustbild
Kayser Joseph des Zwayten in roten kayserlichen Ornat
und einem Huthe mit roten Federn. Der Rahm ist wie vori-*

ger u. von derselben Größe [Kat. Nr. 38: viereckigten verguldeten hölzernen Rahmen, der 10 Z. hoch und 9 Zoll breit ist].

Rahmenmaße: H. 24,4 cm, B. 21,2 cm, T. 5,3 cm, innen:
H. 18 cm, B. 15 cm; H. der Figur ca. 12 cm.

Dargestellt ist Erzherzog Joseph als Halbfigur en face, den Kopf leicht zur linken Schulter gewandt. Er trägt das spanische Mantelkleid in Rot mit goldenem Spitzenbesatz, darunter ein weißes Spitzenjabot. Um Hals und Schultern liegen Kette und Kleinod des Ordens vom Goldenen Vlies in



Kat. 39

der Ausführung für den Hochmeister des Ordens. Das silbergraue Haar ist an den Schläfen zu Locken gekämmt, während vom Hinterkopf offene, lange Locken herabfallen. Seinen Kopf bedeckt ein schwarzer Hut mit breiter Krempe, der mit roten Straußenfedern und einer Agraffe geschmückt ist.

Hochrelief aus gefärbtem und bemaltem Wachs, gegossen und bossiert, mit Glas auf einer rechteckigen, schwarzbraun hinterlegten Glasplatte. Die Figur in einzelnen Teilen aus rotbraunem und elfenbeinfarbenem Wachs gegossen, Haar

und Ordenskette bossiert bzw. nachbossiert. Das Inkarnat gelblich gefärbt, die Lippen blaßrot, die Augen hellbraun, das Haar grau bemalt. Das Gewand rot bemalt und vergoldet. Der Hut aus dunklem Wachs. Der Mantel und die Straußenfedern des Hutes aus hellbraunem, rot bemaltem Wachs, die Spitzen und anderer Besatz vergoldet. Die Steine an der Ordenskette und an der Hutagraffe aus durchsichtigem, geschliffenem Glas, an der Hutagraffe auch ein Stein aus rubinrotem Glas.

Links unten in Gold die Signatur: *CBRauschner / Fecit.*

Unter Glas in einem vergoldeten Kastenrahmen mit Profilen. Auf der Rückseite in Grün die Inventarnummer: 75. Oben ein beweglicher Ring für die Aufhängung.

Mehrfach restauriert, zuletzt 1962, dabei gereinigt und gefestigt. Der Kopf neu befestigt. Die Ärmel des Mantels nicht vollständig erhalten, Unterarme und Hände fehlen ganz. In den über den Rücken herabfallenden Locken Risse. An der Ordenskette und der Schulteragraffe fehlt jeweils ein Stein. Die Signatur verblaßt.

Joseph von Österreich wurde 1741 in Wien als erster Sohn der Kaiserin Maria Theresia und ihres Gemahls Franz Stephan geboren. Als Neunzehnjähriger wurde er mit Isabella von Parma vermählt, die bereits 1763 starb. Seine zweite Ehe mit Maria Josepha von Bayern bestand nur drei Jahre. 1764 wurde er in Frankfurt zum römischen König deutscher Nation gewählt und ein Jahr später, nach dem plötzlichen Tod seines Vaters, als Joseph II. zum römischen Kaiser gekrönt. Erst nach 1780 regierte er als Alleinherrscher und setzte umfangreiche Reformen durch. Er starb 1790.

Mit dem dazugehörigen Bildnis seines Vaters Kaiser Franz I. (Kat. Nr. 38) entstand das Relief vermutlich 1764, als Joseph in Frankfurt a. M. zum römischen König gewählt und gekrönt wurde, oder kurz danach. Beide tragen das zeremonielle spanische Mantelkleid.¹ Auch die Haartracht Josephs scheint zeremoniellen Charakter zu haben.² Schon im ersten Jahr seiner Mitregentschaft hob Joseph II. aus persönlicher Abneigung gegen das höfische Zeremoniell das Tragen des Mantelkleides auf und bestimmte unter dem Eindruck des von ihm verehrten Königs Friedrich II. von Preußen die Uniform zum Hofkleid.

Je ein weiteres Exemplar der beiden Bildnisse aus Wachs befindet sich im St. Annen-Museum in Lübeck, das Porträt Kaiser Franz I. trägt die Jahreszahl 1765.³

Literatur: Riegel 1887, S. 209, Nr. 75 – Riegel 1891, S. 208, Nr. 75 – Riegel 1897, S. 278, Nr. 75 – Pyke 1973, S. 118, Abb. 235.

JL

¹ Zur Entstehung und Funktion des Mantelkleides: Kugler 1979/80 und Haupt 1980, S. 79 ff.

² Vgl. dazu die Medaillen Josephs als römischen König und als Kaiser, in: Ausst. Kat. Stift Melk 1980, S. 420 f., Kat. Nr. 394 und 396.

³ Inv. Nr. 304 (1) und 304 (2). Das Bildnis Josephs II. abgebildet in: Angeletti 1980, S. 64, Abb. 17.

40–49

CHRISTIAN BENJAMIN RAUSCHNER (1723–1793)
Frankfurt a. M., zwischen 1747 und 1767

ZEHN RÖMISCHE KAISER

Inv. Nr. Wac 63–72

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 179, Nr. 556–566: *Die Köpfe der zwölf ersten Römischen Kayser, den Caligula ausgenommen, so davon fehlet. Sie sind von colorirten Wachs en relief gearbeitet und etwas über 3 Zoll hoch.*

Jeder hat einen hölzernen vergoldeten Rahmen mit Schnitzwerk.

Die ersten zwölf römischen Imperatoren (vgl. auch Kat. Nr. 11–20) waren seit der Renaissance ein beliebtes Thema in der bildenden Kunst, das auch durch die weit verbreiteten Lebensbeschreibungen der Cäsaren des römischen Autors C. Suetonius Tranquillis (um 70 – um 140 n. Chr.) beeinflusst wurde.¹ Es entstanden zahlreiche graphische Serien mit Darstellungen der römischen Kaiser, wie die Stiche von Marcantonio Raimondi (1480–1530), die lange Zeit vorbildhaft waren. Daneben waren es antike Münzen, die oftmals als Vorlagen für Profilbildnisse genutzt wurden, vor allem für die hochgeschätzten Bronzeplaketten. Diese überwiegend im 16. Jahrhundert in Norditalien angefertigten Werke wurden häufig repliziert und später auch in anderen Materialien nachgeahmt. Somit konnte Rauschner für seine Wachsreliefs auf verschiedene Quellen zurückgreifen und gestaltete typisierte Profildarstellungen der Cäsaren, die durch eine Beschriftung zu identifizieren waren. Daneben hatte er seine Serie mit römischen Zahlen numeriert; sowohl die Namen als auch die Nummern sind nicht vollständig erhalten, ermöglichen dennoch die Identifizierung entsprechend Sueton. Im 19. Jahrhundert gab es offensichtlich einige Verwechslungen bei der Benennung der Dargestellten; mit irrtümlichen Namen wurden zehn der Reliefs seit 1887 in den Museumsführern angeführt. Bereits im Inventar des ausgehenden 18. Jahrhunderts wurde vermerkt, daß eine Darstellung des Caligula nicht vorhanden war. Daneben fehlt heute das Porträt des Titus in der Reihe der ersten römischen Cäsaren.

Zu den Biographien der Cäsaren siehe Kat. Nr. 11–20.

Literatur: Riegel 1887, S. 209, Nr. 63–72 – Riegel 1891, S. 208, Nr. 63–72 – Riegel 1897, S. 278, Nr. 63–72 – Pyke 1973, S. 117 f.

¹ C. Suetonis Tranquillis, *De vita Caesarum*.

40

JULIUS CÄSAR (110/102 v. Chr. – 44 v. Chr.)

Inv. Nr. Wac 63

Rahmenmaße: H. 24,5 cm, B. 20 cm, T. 7,3 cm, innen:
H. 14 cm, B. 9,5 cm; H. der Büste ca. 9 cm.

Dargestellt ist im Profil nach rechts Julius Cäsar im mittleren Alter, mit langer, prägnanter Nase, markantem Kinn und deutlich herausgearbeitetem Adamsapfel. Das kurze, graue Haar ist mit einem grünen Lorbeerkranz mit roter Schleife bekrönt. Den kurzen Büstenabschnitt bedeckt eine rot-goldene Draperie, die über der Schulter von einer mit Glasperlen besetzten Agraffe zusammengehalten wird.

Relief aus gefärbtem und bemaltem Wachs, gegossen und bossiert, mit Glasperlen auf einer rechteckigen, rückseitig braun bemalten Glasplatte. Das Inkarnat aus gefärbtem Wachs, Wangen, Lippen, Augen, Brauen und Haare naturalistisch getönt. Das Haar und die Draperie nachbossiert. Rote Glasperlen an der Agraffe.



Kat. 40

Auf der Vorderseite der Glasplatte in Gold die auf drei Buchstaben verkürzte Benennung des Dargestellten (unvollständig erhalten), links des Kopfes: *D...*, rechts: *LI*. (laut Karteikarte 1955 noch lesbar: *IVLI.*).

Unter Glas in einem tiefen, vergoldeten Kastenrahmen mit Profilen und reliefiertem Rocaille-Ornamenten an den Ecken (wie Kat. Nr. 37, 80). Die Innenseiten des Rahmens ebenfalls vergoldet, die Seitenflächen gelb gestrichen. An der Unterkante des Rahmens ein bräunliches Klebeetikett mit der gedruckten Nummer: 63 (spätes 19. Jahrhundert).

Oben eine ornamental geschnittene Blechöse für die Aufhängung (18. Jahrhundert).

Bei der Restaurierung 1962 gereinigt, die Büste auf der Platte neu befestigt, die Nase neu modelliert. Lorbeerkranz und Schleife beschädigt. Goldene Buchstaben fast vollständig verwischt. Nur eine rote Glasperle erhalten.

Julius Cäsar hatte verschiedene politische Ämter inne, bevor er 60–53 v. Chr. mit Pompeius und Crassus das erste Triumvirat bildete und gegen den Widerstand des römischen Senats seine Politik durchsetzte. Als Prokonsul in



Kat. 41

Gallien erhielt er den Oberbefehl über vier Legionen; er konnte wichtige Schlachten gewinnen und 58–51 v. Chr. ganz Gallien erobern. Nachdem er sich gegen den Senat gestellt hatte, begann 49 v. Chr. der Bürgerkrieg. Im folgenden Jahr wurde Julius Cäsar zum Konsul gewählt; er unterwarf Spanien und besiegte den zum Gegner gewordenen Pompeius. Nach weiteren militärischen und politischen Erfolgen erlangte er die Alleinherrschaft und wurde im Februar 44 zum Diktator auf Lebenszeit ernannt. Seine Machtfülle und sein Streben nach der Königswürde verursachten die Verschwörung des Brutus und des Cassius, die Julius Cäsar im März 44 töteten.

41

AUGUSTUS (63 v. Chr. – 14 n. Chr., Kaiser 30 v. Chr. – 14 n. Chr.)

Inv. Nr. Wac 64

Rahmenmaße: H. 23,5 cm, B. 20 cm, T. 7 cm, innen: H. 14 cm, B. 9,5 cm; H. der Büste ca. 8,5 cm.

Das Bildnis zeigt im Profil nach rechts Augustus als jugendlichen Mann mit langer, leicht gewölbter Nase, rundem Kinn und kräftigem Hals. Das kurze braune Haar ist mit einem grünen Lorbeerkranz mit roter Schleife bekrönt. Den kurzen



Kat. 42

Büstenabschnitt bedeckt eine rot-goldene Draperie, die über der Schulter von einer mit dunkelroten und grünen Glasperlen besetzten Agraffe zusammengehalten wird.

Relief aus gefärbtem und bemaltem Wachs, gegossen und bossiert, mit Glasperlen auf einer rechteckigen, rückseitig braun bemalten Glasplatte. Das Inkarnat aus gefärbtem Wachs, Wangen, Lippen, Augen, Brauen und Haare naturalistisch getönt. Das Haar und die Draperie nachbossiert. Rote und grüne Glasperlen an der Agraffe.

Auf der Vorderseite der Glasplatte in Gold die auf drei Buchstaben verkürzte Benennung des Dargestellten, links des Kopfes: *AVG.*, rechts: *.FIL.* Unter dem Büstenabschnitt signiert in Gold: *CB Rauschner / fecit*, daneben: *II.*

Unter Glas in einem tiefen, vergoldeten Kastenrahmen mit Profilen und reliefierten Rocaille-Ornamenten an den Ecken (wie Kat. Nr. 37, 80). Die Innenseiten des Rahmens ebenfalls vergoldet, die Seitenflächen gelb gestrichen. An der Unterkante des Rahmens ein bräunliches Klebeetikett mit der gedruckten Nummer: 64 (spätes 19. Jahrhundert).

Oben eine ornamental geschnittene Blechöse für die Aufhängung (18. Jahrhundert).

Bei der Restaurierung 1962 gereinigt und gefestigt.

42

TIBERIUS (42 v. Chr. – 37 n. Chr., Kaiser 14 – 37 n. Chr.)

Inv. Nr. Wac 65

Rahmenmaße: H. 23,3 cm, B. 20 cm, T. 7 cm, innen: H. 14 cm, B. 9,5 cm; H. der Büste ca. 9 cm.

Im Profil nach rechts ist Tiberius als junger Mann mit langer, leicht gebogener Nase und rundem Kinn dargestellt. Das kurze, rötlich-blonde Haar ist mit einem grünen Lorbeerkranz mit roter Schleife bekrönt. Den kurzen Büstenabschnitt bedeckt eine rot-goldene Draperie, die über der Schulter von einer mit roten und grünen Glasperlen besetzten Agraffe zusammengehalten wird.

Relief aus gefärbtem und bemaltem Wachs, gegossen und bossiert, mit Glasperlen und Steinchen auf einer rechteckigen, rückseitig braun bemalten Glasplatte. Das Inkarnat aus gefärbtem Wachs, Wangen, Lippen, Augen, Brauen und Haare naturalistisch getönt. Das Haar und die Draperie nachbossiert. Rote und grüne Glasperlen an der Agraffe.

Auf der Vorderseite der Glasplatte in Gold rechts des Kopfes: *AVGVSTVS* (links laut Karteikarte 1955 noch lesbar: *TI...*). Unter dem Büstenabschnitt signiert in Gold: *CBRauschner pp.*, daneben: *III*.

Unter Glas in einem tiefen, vergoldeten Kastenrahmen mit Profilen und reliefierten Rocaille-Ornamenten an den Ecken (wie Kat. Nr. 37, 80). Die Innenseiten des Rahmens ebenfalls vergoldet, die Seitenflächen gelb gestrichen. An der Unterkante des Rahmens ein bräunliches Klebeetikett mit der gedruckten Nummer: 70 (irrtümlich, spätes 19. Jahrhundert), daneben ein aufgeklebtes Papierschildchen mit der aufgedruckten Inventarnummer: *Nro. 558* (Ende 18. Jahrhundert). Oben eine ornamental geschnittene Blechöse für die Aufhängung (18. Jahrhundert).

Bei der Restaurierung 1962 gereinigt, Lorbeerkranz und Schleife überarbeitet. Goldene Buchstaben links des Kopfes fehlen. An der Agraffe fehlt der mittlere Glasstein.

43

CLAUDIUS (10 v. Chr. – 54 n. Chr., Kaiser 41 – 54 n. Chr.)

Inv. Nr. Wac 66

Rahmenmaße: H. 23,6 cm, B. 19,2 cm, T. 7 cm, innen: H. 14 cm, B. 9,5 cm; H. der Büste ca. 8,5 cm.

Das Bildnis zeigt Claudius als jungen Mann im Profil nach rechts, mit langer, gerader Nase, leichtem Doppelkinn und kräftigem Hals. Das kurze, blonde Haar ist mit einem grünen Lorbeerkranz mit roter Schleife bekrönt. Den kurzen Büstenabschnitt bedeckt eine rot-goldene Draperie, die über der Schulter ursprünglich ebenfalls von einer Agraffe zusammengehalten wurde.

Relief aus gefärbtem und bemaltem Wachs, gegossen und bossiert, mit Glasperlen auf einer rechteckigen, rückseitig braun bemalten Glasplatte. Das Inkarnat aus gefärbtem Wachs, Wangen, Lippen, Augen, Brauen und Haare naturalistisch getönt. Das Haar und die Draperie nachbossiert.

Auf der Vorderseite der Glasplatte in Gold rechts des Kopfes: *VS.CAES.* (links laut Karteikarte 1955 noch lesbar: *CLAVD*). Unter dem Büstenabschnitt signiert in Gold: *CBRauschner pp.fecit*, darüber etwas größer: *V*.

Unter Glas in einem tiefen, vergoldeten Kastenrahmen mit Profilen und reliefierten Rocaille-Ornamenten an den Ecken (wie Kat. Nr. 37, 80). Die Innenseiten des Rahmens ebenfalls vergoldet, die Seitenflächen gelb gestrichen. An der Unterkante des Rahmens ein Schildchen mit der Aufschrift in Rot: 66 (Anfang 20. Jahrhundert). Oben eine ornamental geschnittene Blechöse für die Aufhängung (18. Jahrhundert).

Bei der Restaurierung 1962 gereinigt und gefestigt, Kopf neu befestigt, ein Bruch am Hals geklebt. In den Bändern der Schleife ein Riß, der Mantel vorn etwas ausgebrochen. Die Agraffe fehlt.

44

NERO (37 n. Chr. – 68 n. Chr., Kaiser 54–68 n. Chr.)

Inv. Nr. Wac 67

Rahmenmaße: H. 24,5 cm, B. 20 cm, T. 7 cm, innen: H. 14 cm, B. 9,5 cm; H. der Büste ca. 9 cm.

Dargestellt ist Nero im Profil nach rechts als junger, bärtiger Mann mit kräftiger Nase und leichtem Doppelkinn. Das etwas längere, braune Haar ist mit einem grünen Lorbeerkranz mit roter Schleife bekrönt. Den kurzen Büstenabschnitt bedeckt eine rot-goldene Draperie, die über der Schulter von einer mit roten und grünen Glasperlen besetzten Agraffe zusammengehalten wird.

Relief aus gefärbtem und bemaltem Wachs, gegossen und bossiert, mit Glasperlen auf einer rechteckigen, rückseitig braun bemalten Glasplatte. Das Inkarnat aus gefärbtem Wachs, Wangen, Lippen, Augen, Brauen und Haare naturalistisch getönt. Das Haar und die Draperie nachbossiert. Rote und grüne Glasperlen an der Agraffe.



Kat. 43

Auf der Vorderseite der Glasplatte in Gold links des Kopfes: *NERO*, rechts: *AVG*. Unter dem Büstenabschnitt signiert in Gold: *CB Rauschner pp. fecit*, darüber etwas größer: *VI*.

Unter Glas in einem tiefen, vergoldeten Kastenrahmen mit Profilen und reliefierten Rocaille-Ornamenten an den Ecken (wie Kat. Nr. 37, 80). Die Innenseiten des Rahmens ebenfalls vergoldet, die Seitenflächen gelb gestrichen. An der Unterkante des Rahmens ein bräunliches, fragmentarisch erhaltenes Klebeetikett mit der gedruckten Nummer: 67 (spätes 19. Jahrhundert), daneben ein aufgeklebtes Papier-

schildchen mit der aufgedruckten Inventarnummer: *Nro. 560* (Ende 18. Jahrhundert). Oben eine ornamental geschnittene Blechöse für die Aufhängung (18. Jahrhundert).

Bei der Restaurierung 1962 gereinigt und gefestigt, Glasperlen der Agraffe erneuert, der mittlere Stein fehlt. Die Büste von der Glasplatte gelöst und etwas nach unten gerutscht.



Kat. 44

45

GALBA (4 v. Chr. – 69 n. Chr., Kaiser 68–69 n. Chr.)

Inv. Nr. Wac 68

Rahmenmaße: H. 23,7 cm, B. 20 cm, T. 7,3 cm, innen:
H. 14 cm, B. 9,5 cm; H. der Büste ca. 9 cm.

Das Bildnis zeigt Galba als älteren Mann im Profil nach links, mit kräftiger Nase, markantem Kinn und muskulösem Hals. Das kurze, blonde Haar ist mit einem grünen Lorbeerkranz mit roter Schleife bekrönt. Den kurzen Büstenab-

schnitt bedeckt eine rot-goldene Draperie, die über der Schulter von einer mit roten und grünen Glasperlen besetzten Agraffe zusammengehalten wird.

Relief aus gefärbtem und bemaltem Wachs, gegossen und bossiert, mit Glasperlen und Steinchen auf einer rechteckigen, rückseitig braun bemalten Glasplatte. Das Inkarnat aus gefärbtem Wachs, Wangen, Lippen, Augen, Brauen und Haare naturalistisch getönt. Das Haar und die Draperie nachbossiert. Rote und grüne Glasperlen an der Agraffe.



Kat. 45

Auf der Vorderseite der Glasplatte in Gold links des Kopfes: *SER GAL*, rechts: *BA.AVG*. In linker Ecke signiert in Gold: *CB Raus ... fecit*.

Unter Glas in einem tiefen, vergoldeten Kastenrahmen mit Profilen und reliefierten Rocaille-Ornamenten an den Ecken (wie Kat. Nr. 37, 80). Die Innenseiten des Rahmens ebenfalls vergoldet, die Seitenflächen gelb gestrichen. An der Unterkante des Rahmens ein aufgeklebtes Papierschildchen mit der aufgedruckten Inventarnummer: *Nro. 563* (Ende 18. Jahrhundert) sowie ein bräunliches Klebeetikett mit der

gedruckten Nummer: 65 (irrtümlich, spätes 19. Jahrhundert). Oben eine ornamental geschnittene Blechöse für die Aufhängung (18. Jahrhundert).

Bei der Restaurierung 1962 gereinigt und gefestigt, Kopf neu und zu tief befestigt, dadurch die Inschrift: *VII* überdeckt. Glasperlen und der mittlere Stein der Agraße fehlen. Riß zwischen Nase und Wange. Schleife und Mantel draperie beschädigt. Signatur zum Teil verwischt.



Kat. 46

46

OTHO (32–69 n. Chr., Kaiser 69 n. Chr.)

Inv. Nr. Wac 69

Rahmenmaße: H. 23,5 cm, B. 20 cm, T. 6,8 cm, innen:
H. 14 cm, B. 9,5 cm; H. der Büste ca. 9 cm.

Dargestellt ist ein Mann mittleren Alters im Profil nach links, mit langer Nase und markantem Kinn mit Bartschatten sowie kräftigem Hals. Das kurze, braune Haar ist mit einem grünen Lorbeerkranz mit roter Schleife bekrönt. Den kurzen Büstenabschnitt bedeckt eine rot-goldene Draperie, die über

der Schulter von einer mit roten und grünen Glasperlen besetzten Agraffe zusammengehalten wird.

Relief aus gefärbtem und bemaltem Wachs, gegossen und bossiert, mit Glasperlen und Steinchen auf einer rechteckigen, rückseitig braun bemalten Glasplatte. Das Inkarnat aus gefärbtem Wachs, Wangen, Lippen, Augen, Brauen und Haare naturalistisch getönt. Das Haar und die Draperie nachbossiert. Rote und grüne Glasperlen an der Agraffe.

Auf der Vorderseite der Glasplatte in Gold links des Kopfes: OTHO.CAS, rechts: AVG.



Kat. 47

In linker Ecke signiert in Gold: *CBRauschner pp. fecit.*
Rechts unter dem Büstenabschnitt in Gold: *VIII.*

Unter Glas in einem tiefen, vergoldeten Kastenrahmen mit Profilen und reliefierten Rocaille-Ornamenten an den Ecken (wie Kat. Nr. 37, 80). Die Innenseiten des Rahmens ebenfalls vergoldet, die Seitenflächen gelb gestrichen. An der Unterkante des Rahmens ein aufgeklebtes Papierschildchen mit der aufgedruckten Inventarnummer: *Nro. 562* (Ende 18. Jahrhundert). Oben eine ornamental geschnittene Blechöse für die Aufhängung (18. Jahrhundert).

Bei der Restaurierung 1962 gereinigt und gefestigt, Kopf neu und zu tief befestigt. Mehrfach gebrochen, zwei Risse am Hals, ein weiterer im Gewand. Schleife und Lorbeerkranz beschädigt. Glasperlen der Agraffe fehlen.

47

VITELLIUS (15 n. Chr. – 69 n. Chr., Kaiser 69 n. Chr.)

Inv. Nr. Wac 70

Rahmenmaße: H. 23,4 cm, B. 19,7 cm, T. 7 cm, innen:
H. 14 cm, B. 9,5 cm; H. der Büste ca. 9 cm.



Kat. 48

Das Bildnis zeigt im Profil nach links Vitellius als älteren Mann mit langer, gebogener Nase und Doppelkinn sowie voluminösem Hals. Das kurzegelockte, graue Haar ist mit einem grünen Lorbeerkranz mit roter Schleife bekrönt. Den kurzen Büstenabschnitt bedeckt eine rot-goldene Draperie, die über der Schulter von einer mit roten und grünen Glasperlen besetzten Agraffe zusammengehalten wird.

Relief aus gefärbtem und bemaltem Wachs, gegossen und bossiert, mit Glasperlen auf einer rechteckigen, rückseitig braun bemalten Glasplatte. Das Inkarnat aus gefärbtem Wachs, Wangen, Lippen, Augen, Brauen und Haare natura-

listisch getönt. Das Haar und die Draperie nachbossiert. Rote und grüne Glasperlen an der Agraffe.

Auf der Vorderseite der Glasplatte in Gold links des Kopfes: A. VITEL., rechts: AVG. Rechts unter dem Büstenabschnitt in Gold: IX.

Unter Glas in einem tiefen, vergoldeten Kastenrahmen mit Profilen und reliefierten Rocaille-Ornamenten an den Ecken (wie Kat. Nr. 37, 80). Die Innenseiten des Rahmens ebenfalls vergoldet, die Seitenflächen gelb gestrichen. An der Unterkante des Rahmens ein aufgeklebtes Papierschildchen



Kat. 49

mit der aufgedruckten Inventarnummer: 567 (Ende 18. Jahrhundert). Oben eine ornamental geschnittene Blechöse für die Aufhängung (18. Jahrhundert).

Bei der Restaurierung 1962 gereinigt und gefestigt, Klebungen am Hals. Lorbeerkranz beschädigt, Schleife und Bänder fragmentarisch. Einige Glasperlen und der mittlere Stein der Agraffe fehlen.

48

VESPASIAN (9 v. Chr. – 79 n. Chr., Kaiser 69–79 n. Chr.)

Inv. Nr. Wac 71

Rahmenmaße: H. 23,5 cm, B. 20,6 cm, T. 6,7 cm, innen: H. 14 cm, B. 9,5 cm; H. der Büste ca. 9,5 cm.

Dargestellt ist Vespasian in mittlerem Alter im Profil nach links, mit kräftiger Nase, markantem Kinn und sehr kräftigem Hals. Das kurze, dunkelbraune Haar ist mit einem grünen Lorbeerkranz mit roter Schleife bekrönt. Den kurzen Büstenabschnitt bedeckt eine rot-goldene Draperie, die über

der Schulter von einer mit roten und grünen Glasperlen besetzten Agraffe zusammengehalten wird.

Relief aus gefärbtem und bemaltem Wachs, gegossen und bossiert, mit Glasperlen und Steinchen auf einer rechteckigen, rückseitig braun bemalten Glasplatte. Das Inkarnat aus gefärbtem Wachs, Wangen, Lippen, Augen, Brauen und Haare naturalistisch getönt. Das Haar und die Draperie nachbossiert. Rote und grüne Glasperlen an der Agraffe.

Auf der Vorderseite der Glasplatte in Gold links des Kopfes: *VESPA*, rechts: *AVG.* In linker Ecke signiert in Gold: *CBRauschner pp. fecit.* Rechts unter dem Büstenabschnitt in Gold: *X.*

Unter Glas in einem tiefen, vergoldeten Kastenrahmen mit Profilen und reliefierten Rocaille-Ornamenten an den Ecken (wie Kat. Nr. 37, 80). Die Innenseiten des Rahmens ebenfalls vergoldet, die Seitenflächen gelb gestrichen. An der Unterkante des Rahmens ein aufgeklebtes Papierschildchen mit der aufgedruckten Inventarnummer: *Nro. 564* (Ende 18. Jahrhundert). Oben eine ornamental geschnittene Blechöse für die Aufhängung (18. Jahrhundert).

Bei der Restaurierung 1962 gereinigt und gefestigt. Stein der Agraffe fehlt.

49

DOMITIAN (51 n. Chr. – 96 n. Chr., Kaiser 81–96 n. Chr.)

Inv. Nr. Wac 72

Rahmenmaße: H. 23,5 cm, B. 20 cm, T. 6,9 cm, innen: H. 14 cm, B. 9,5 cm; H. der Büste ca. 9 cm.

Das Bildnis zeigt im Profil nach links Domitian im mittleren Alter mit langer, gebogener Nase und kräftigem Kinn. Das kurze, rotbraune Haar ist mit einem grünen Lorbeerkranz mit roter Schleife bekrönt. Den kurzen Büstenabschnitt bedeckt eine rot-goldene Draperie, die über der Schulter von einer mit roten und grünen Glasperlen besetzten Agraffe zusammengehalten wird.

Relief aus gefärbtem und bemaltem Wachs, gegossen und bossiert, mit Glasperlen auf einer rechteckigen, rückseitig braun bemalten Glasplatte. Das Inkarnat aus gefärbtem Wachs, Wangen, Lippen, Augen, Brauen und Haare naturalistisch getönt. Das Haar und die Draperie nachbossiert. Rote und grüne Glasperlen an der Agraffe.

Keine Beschriftung erhalten (laut Karteikarte 1955 noch lesbar: *DOMIT. AVG.*) Rechts unter dem Büstenabschnitt in Gold: *XII.*

Unter Glas in einem tiefen, vergoldeten Kastenrahmen mit Profilen und reliefierten Rocaille-Ornamenten an den Ecken (wie Kat. Nr. 37, 80). Die Innenseiten des Rahmens ebenfalls vergoldet, die Seitenflächen gelb gestrichen. An der Unterkante des Rahmens ein aufgeklebtes Papierschildchen mit der aufgedruckten Inventarnummer: *Nro. 566* (Ende 18. Jahrhundert). Oben eine ornamental geschnittene Blechöse für die Aufhängung (18. Jahrhundert).

Bei der Restaurierung 1962 gereinigt und gefestigt, der Kopf neu und zu tief befestigt, dadurch Signatur verdeckt. Ein Riß am Hals geklebt. Lorbeerkranz beschädigt, Schleife und Bänder fragmentarisch erhalten.

SKL

50

CHRISTIAN BENJAMIN RAUSCHNER (1723–1793)
Frankfurt a. M., zwischen 1747 und 1767

HERME MIT DER BÜSTE DES SOKRATES

Inv. Nr. Wac 76

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 180, Nr. 571: *Kopf des Socrates, so auf einem hohen Piedestal oder Termes ruhet. Alles von colorirten Wachs in halberhobener Arbeit. Der Rahm ist von Schnitzarbeit und verguldet, 8 Z. hoch u. 6 Z. breit.*

Rahmenmaße: H. 19,3 cm, B. 15,6 cm, T. 5 cm, innen: H. 10 cm, B. 7 cm; H. der Herme ca. 8 cm.

Die Herme besteht aus einem Pfeiler mit Sockel und Kämpferplatte und der im Profil nach links gezeigten Büste des Sokrates. Den Büstenabschnitt verdeckt eine Draperie.

Flachrelief aus gefärbtem und bemaltem Wachs auf einer rechteckigen, rückseitig braun bemalten Glasplatte. Pfeiler und Büste getrennt aus hellem Wachs gegossen. Das Inkarnat in einem hellen Fleischtönen bemalt, die Augen hellbraun, Wange, Nase und Ohr in hellem Rot, Haare und Bart grau gefärbt. Die Draperie aus gefärbtem rotem Wachs, am Saum



Kat. 50

zwei goldene Streifen. Der Pfeiler an der Oberfläche dunkelrot und grün marmoriert.

Unter Glas in einem außen abgeschrägten, vergoldeten Kastenrahmen aus Holz mit Stuckornamenten in Rokokoformen. An der unteren Schräge ein Schild mit der aufgedruckten Inventarnummer: 76 (Ende 19. Jahrhundert) über einem kleineren Papierschildchen mit der gedruckten Inventarnummer: 571 (Ende 18. Jahrhundert). Oben eine ornamental geschnittene Blechöse für die Aufhängung (18. Jahrhundert).

Bei der Restaurierung 1962 gereinigt und gefestigt, die Draperie an der rechten Schulter und der Sockel überarbeitet. Am Rahmen ist links etwas Stuck abgeplatzt.

Das Relief bildet mit den Kat. Nrn. 51–53 eine Gruppe.

Sokrates, um 470 v. Chr. in Athen geboren, wurde 399 v. Chr. wegen angeblicher Gottlosigkeit zum Selbstmord durch den Schierlingsbecher verurteilt. Seine von ihm selbst nicht schriftlich fixierten Lehren sind durch seine Schüler überliefert, vor allem durch Platon, der sie teilweise weiterentwickelte. Die Bewertung der Person und der Ideen des Sokrates war in der Antike umstritten, dennoch prägte sein Werk das abendländische Denken.

Literatur: Riegel 1887, S. 209, Nr. 76 – Riegel 1891, S. 208, Nr. 76 – Riegel 1897, S. 278, Nr. 76 – Pyke 1973, S. 118.

JL

51

CHRISTIAN BENJAMIN RAUSCHNER (1723–1793)
Frankfurt a. M., zwischen 1747 und 1767

HERME MIT DER BÜSTE EINES ANTIKEN PHILOSOPHEN

Inv. Nr. Wac 77

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 180, Nr. 572: *Ein ähnliches Stück mit dem Kopfe eines anderen Philosophen.*

Rahmenmaße: H. 18,8 cm, B. 15,4 cm, T. 5,1 cm, innen:
H. 10 cm, B. 7 cm; H. der Herme ca. 8,2 cm.

Die Herme besteht aus einem Pfeiler mit Sockel und Kämpferplatte und der im Profil nach rechts gezeigten Büste eines bärtigen Mannes im Typus eines antiken Philosophen. Den Büstenabschnitt verdeckt eine Draperie.

Flachrelief aus gefärbtem und bemaltem Wachs auf einer rechteckigen, rückseitig braun bemalten Glasplatte. Pfeiler und Büste getrennt aus hellem Wachs gegossen. Das Inkarnat ist in einem hellen Fleischton bemalt, das Haar dunkelblond, die Augen sind hellbraun gefärbt. Wange, Nase und Ohr hellrot getönt. Der Pfeiler an der Oberfläche grün, zinnoberrot und weiß marmoriert.

Links auf dem Grund in Gold die Signatur: *CB Rauschner / Fecit.*



Kat. 51

Unter Glas in einem außen abgeschrägten, vergoldeten Kastenrahmen aus Holz mit Stuckornamenten in Rokokoformen. An der unteren Schräge ein Schildchen mit der aufgedruckten Inventarnummer: 77 (Ende 19. Jahrhundert) und ein aufgeklebtes Papierschildchen mit der gedruckten Inventarnummer: *Nro. 572* (Ende 18. Jahrhundert). Oben eine ornamental geschnittene Blechöse für die Aufhängung (18. Jahrhundert).

Bei der Restaurierung 1962 gereinigt und gefestigt. Vom Nacken bis zum Auge verläuft ein Riß. Die Schriftzüge der Signatur sind teilweise etwas verwischt. Am Rahmen links eine kleine Fehlstelle im Stuck, die Vergoldung etwas abgerieben.

Das Relief bildet mit den Kat. Nrn. 50, 52 und 53 eine Gruppe.

Literatur: Riegel 1887, S. 209, Nr. 77 – Riegel 1891, S. 208, Nr. 77 – Riegel 1897, S. 278, Nr. 77 – Pyke 1973, S. 118 (als Sokrates).

JL

52

CHRISTIAN BENJAMIN RAUSCHNER (1723–1793)
Frankfurt a. M., zwischen 1747 und 1767

HERME MIT DER BÜSTE DES NERO (?)

Inv. Nr. Wac 78

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 180, Nr. 573: *Ein anderes [Stück] mit dem Kopfe des Caligula.*

Rahmenmaße: H. 19 cm, B. 15,7 cm, T. 5,1 cm, innen:
H. 10 cm, B. 7 cm; H. der Herme: ca. 8,5 cm

Die Herme besteht aus einem Pfeiler mit Sockel und Kämpferplatte und der im Profil nach rechts gezeigten Büste eines Mannes mit kurzer Haartracht und einem kurzgeschnittenen Kinnbart. Den Büstenabschnitt verdeckt eine Draperie.

Flachrelief aus gefärbtem und bemaltem Wachs auf einer rechteckigen, rückseitig braun bemalten Glasplatte. Herme und Büste getrennt aus hellem Wachs gegossen. Das Inkarnat blaßbeige bemalt. Die Lippen rot, das Auge grau, Haar und Bart in rötlichem Blond gefaßt. Die Herme an der Oberfläche grün, zinnoberrot und weiß marmoriert.

Links auf dem Grund in Gold die Signatur: *Rauschner fecit.*

Unter Glas in einem außen abgeschrägten, vergoldeten Kastenrahmen aus Holz mit Stuckornamenten in Rokokoformen. Auf der unteren Schräge ein Schildchen mit der aufgedruckten Inventarnummer: 78 (Ende 19. Jahrhundert) und ein aufgeklebtes Papierschildchen mit der gedruckten Inventarnummer: *Nro. 573* (Ende 18. Jahrhundert). Oben eine ornamental geschnittene Blechöse für die Aufhängung (18. Jahrhundert).



Kat. 52

Bei der Restaurierung 1962 gereinigt, die Büste neu befestigt. Die Herme überarbeitet, im unteren Drittel ein Riß. Die Schriftzüge der Signatur etwas verwischt. Am Rahmen die Vergoldung etwas abgerieben.

Das Relief bildet mit den Kat. Nrn. 50, 51 und 53 eine Gruppe.

Die Identifizierung im Inventar des ausgehenden 18. Jahrhunderts als Bildnis des Caligula ist nicht überzeugend. Möglicherweise handelt es sich um Nero, für den die kurze Haar- und Bartracht überliefert ist.¹ Da im Inventar das folgende, zugehörige Bildnisrelief als Nero benannt ist, ist zu vermuten, daß die beiden Bildnisse verwechselt wurden.

Literatur: Riegel 1887, S. 209, Nr. 78 – Riegel 1891, S. 208, Nr. 78 – Riegel 1897, S. 278, Nr. 78 – Pyke 1973, S. 118.

JL

¹ Andrae 1978, S. 140, Abb. 52.

53

CHRISTIAN BENJAMIN RAUSCHNER (1723–1793)
Frankfurt a. M., zwischen 1747 und 1767

HERME MIT DER BÜSTE EINES UNBEKANNTEN

Inv. Nr. Wac 79

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 180, Nr. 574: *Noch ein dergl. mit dem Kopfe des Nero.*



Kat. 53

Rahmenmaße: H. 19,1 cm, B. 15,4 cm, T. 5,1 cm, innen:
H. 10 cm, B. 7 cm; H. der Herme ca. 8,5 cm.

Die Herme besteht aus einem Pfeiler mit Sockel und Kämpferplatte und der im Profil nach links gezeigten Büste eines bärtigen Mannes mit einem hoch um den Hals gelegten und mit einer Agraffe geschlossenen Mantel, der den Büstenabschnitt verdeckt.

Flachrelief aus gefärbtem und bemaltem Wachs auf einer rechteckigen, rückseitig braun bemalten Glasplatte. Herme und Büste getrennt aus hellem Wachs gegossen. Das Inkarnat ist in einem bräunlichen Ton nuanciert bemalt. Die Lippen rot, die Wangen blaßrot und das Auge grau gefaßt. Haar und Augenbrauen aus hellbraun gefärbtem Wachs. Die Draperie aus weißem, gefärbtem Wachs, der Saum vergoldet. Die Fibel und die Gewandfalten auf der Brust aus rotbraunem Wachs. Die Herme an der Oberfläche grün, zinnoberrot und weiß marmoriert.

Unter Glas in einem außen abgeschrägten, vergoldeten Kastenrahmen aus Holz mit Stuckornamenten in Rokokoformen. Auf der unteren Schräge ein aufgeklebtes Papierschildchen mit der gedruckten Inventarnummer: *Nro. 574* (Ende 18. Jahrhundert). Oben eine ornamental geschnittene Blechöse für die Aufhängung (18. Jahrhundert).

Bei der Restaurierung 1962 gereinigt und gefestigt. Die Herme und die Draperie stark überarbeitet, teilweise falsch zusammengesetzt.

Das Relief bildet mit den Kat. Nrn. 50–52 eine Gruppe.

Die Identifizierung im Inventar des ausgehenden 18. Jahrhunderts als Bildnis des Nero ist in Zweifel zu ziehen, da dieser eine kurze Haar- und Barttracht trug.¹ Vermutlich gab es eine Verwechslung mit dem vorhergehenden Relief.

Literatur: Riegel 1887, S. 209, Nr. 79 – Riegel 1891, S. 208, Nr. 79 – Riegel 1897, S. 278, Nr. 79 – Pyke 1973, S. 118.

JL

¹ Andreae 1978, S. 140, Abb. 52.

54

CHRISTIAN BENJAMIN RAUSCHNER (1723–1793)
Frankfurt a. M., zwischen 1747 und 1767

REBEKKA AM BRUNNEN

Inv. Nr. Wac 62

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 177, Nr. 549: *Dito [ein ähnliches Bild]. Der Knecht Abrahams kömt zu der Rebecca, die Wasser aus einem Brunnen schöpft. Im Vorgrunde sind einige Schaaf[e] [sic!] und ein auf der Erde schlafender Hirte. Größe und Rahm sind wie bey N° 547 [Kat. Nr. 90: von Schnitzwerk und verguldet].*

Rahmenmaße: H. 19,7 cm, B. 19,2 cm, T. 6,3 cm, innen:
H. 11 cm, B. 10,8 cm.

Das Relief zeigt die alttestamentarische Szene der Brautwerbung Abrahams um Rebekka (1. Mos. 24, 15–22). An einem Ziehbrunnen steht Rebekka, einen Wasserkrug in den Händen, im Gespräch mit Elieser, dem orientalischem gekleideten Knecht Abrahams. Bei einer baumbewachsenen Mauer befinden sich zwei weitere Diener des Abraham mit Kamelen, davor ein schlafender Hirte mit seiner Schafherde. Den Hintergrund bilden eine Berglandschaft unter abendlichem Himmel.

Relief, teilweise freiplastisch, aus gefärbtem und bemaltem Wachs, gegossen und modelliert, auf einer rechteckigen, rückseitig bemalten Glasplatte. Figuren und Tiere gegossen, ausgenommen der Schäfer im Vordergrund, der ebenso wie das Erdreich, die Bäume und der Mantel des links stehenden Knechts modelliert ist. Das Inkarnat in einem hellen Fleischtönen gefärbt. Das Gewand der Rebekka aus fahl burgunderrotem Wachs, der Mantel des mit ihr sprechenden Knechtes und die mit goldenen Fransen eingefäßte Decke des sich herabbeugenden Kamels aus zinnoberrot gefärbtem Wachs. Der Schleier Rebekkas und die Turbane der Knechte sind weiß bemalt. Vegetation und Tiere aus gefärbtem Wachs in zwei verschiedenen Grüntönen und hellbraun bemaltem Wachs. Das Erdreich rotbraun gefärbt. Der Brunnen grau bemalt, das Ziehrad vergoldet. Die Seile des Ziehbrunnens und das Zaumzeug der Kamele bestehen aus in Wachs getränkten Fäden.

Auf dem Stein links im Vordergrund in Gold die Signatur: *CBRauschner / fecit*.

Unter Glas in einem tiefen, vergoldeten Kastenrahmen mit Profilen und geschnitzten Ornamenten in Rokokoformen (wie Kat. Nr. 74 und 90). An der rechten Seite des Rahmens ein aufgeklebtes Papierschildchen mit der gedruckten Inventarnummer: *Nro. 549* (Ende 18. Jahrhundert). An der Oberseite ein beweglicher Ring für die Aufhängung (18. Jahrhundert).

Bei der Restaurierung 1962 gereinigt und gefestigt. Figur des Knechtes und die Bäume teilweise neu modelliert, zahlreiche Retuschen. Die Figur des Knechtes links an Kopf, Füßen und Mantel beschädigt, ebenso das Laubwerk der Bäume. Im Erdreich und an den Beinen und Hälsen der Kamele zahlreiche Risse.

Literatur: Riegel 1887, S. 209, Nr. 62 – Riegel 1891, S. 208, Nr. 62 – Riegel 1897, S. 278, Nr. 62 – Pyke 1973, S. 118.

JL



Kat. 54

55

CHRISTIAN BENJAMIN RAUSCHNER (1723–1793)
Frankfurt a. M., zwischen 1747 und 1767

JOSEPH UND DIE FRAU DES POTIPHAR

Inv. Nr. Wac 30

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 169, Nr. 524: *Ein historisches Bild mit Figuren en relief von colorirten Wachs und mit gemalten Hintergründe. Es ist die Flucht Josephs von dem Weibe des Potiphar. Die Breite dieses Stücks ist 14 1/2 Z. die Höhe 12 1/2 Z. und der Rahmen ist verguldet u. mit Schnitzwerk verziert.*

Rahmenmaße: H. 36,7 cm, B. 42,4 cm, T. 6,4 cm, innen: H. 29,5 cm, B. 34,7 cm; H. des Josephs ca. 16 cm.

Das Relief zeigt eine Szene der alttestamentarischen Josephsgeschichte (1. Mos. 39, 11–18). In einem dunklen, vertäfelten Schlafgemach mit einem Butzenscheibenfenster sitzt auf einem Baldachinbett die nackte, reich mit Juwelen geschmückte Frau des Potiphar. Sie greift nach dem Mantel des orientalisch in Rock und Turban gekleideten Joseph. Dieser wehrt sie heftig ab, indem er zurückweicht und die linke Hand im Weisegestus erhoben hat. Er ist auffallend größer dargestellt als die Frau. Am Boden liegen ihr Gewand und ihre Pantoffeln, daneben ein Gefäß sowie ein umgestürzter Kerzenhalter.

Hochrelief, teilweise freiplastisch, aus gebleichtem, gefärbtem und bemaltem Wachs, gegossen und bossiert, mit Federn, Staub-, Glas- und Wachsperlen auf einer rechtecki-



Kat. 55

gen, dünn mit Wachs belegten und rückseitig bemalten Glasplatte. Die Figuren gegossen, ebenso vermutlich das am Boden liegende braune Tuch. Das Inkarnat der Frau hell mit Rosa, das des Joseph etwas dunkler bemalt. Auf seinem Turban Pfauenfedern. Der Schmuck der Frau aus Staub-, Glas- und lackierten Wachspferlen. Architektur und Dekoration des Innenraumes in sehr flachem Relief freibosiert, der Fensterdurchblick in den Abendhimmel in Hinterglasmalerei.

Rechts am Sockel des Postamentes signiert: *CB Rauschner Fecit.*

Unter Glas in einem vergoldeten Kastenrahmen mit teilweise gravierten Profilen, an den Ecken belegt mit Rocaille-Ornamenten in Stuck (wie Kat. Nr. 56, 57, 73). An den Außenflächen eine gekahlte, gelb gestrichene Schräge. An der Unterseite ein aufgeklebtes Papierschildchen mit der aufgedruckten Inventarnummer: *Nro. 524* (Ende 18. Jahrhundert), oben ein beweglicher Ring zum Aufhängen (18. Jahrhundert).

Bei der Restaurierung 1962 gereinigt und gefestigt, die Figur des Joseph neu zusammengesetzt, zahlreiche Retuschen. Mehrere Risse und Ausbrüche im Mantel des Joseph, an seinem rechten Unterschenkel, dem am Boden liegenden Gewand und in der Draperie des Baldachins. Mehrere Perlen abgefallen. Stuck und Vergoldung am Rahmen teilweise abgeplatzt und abgerieben.

Möglicherweise sind beide Figuren aus Modellen gegossen, die ursprünglich nicht zusammengehörten, da ihr Maßstab divergiert. Das Gleiche gilt für die Kat. Nr. 56.

Literatur: Riegel 1887, S. 207, Nr. 30 – Riegel 1891, S. 206, Nr. 30 – Riegel 1897, S. 276, Nr. 30 – Pyke 1973, S. 118.

JL

SUSANNA UND DIE BEIDEN ALTEN

Inv. Nr. Wac 31

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 171, Nr. 525: *Ein dito [historisches Bild]. Susanna wird von den beyden Aeltesten im Bade überfallen. Der Rahm ist wie Voriger [Kat. Nr. 55: verguldet u. mit Schnitzwerk verziert].*

Rahmenmaße: H. 37,2 cm, B. 42,4 cm, T. 7 cm, innen: H. 29,2 cm, B. 34,5 cm; H. der Susanna ca. 11,5 cm.

Dargestellt ist die in den Apokryphen geschilderte Geschichte der Susanna (Dan. 13). Vor der skulpturengeschmückten Loggia eines Parkes sitzt auf einem mit Kissen und Decken ausgestatteten Lager Susanna am Rand eines Brunnenbeckens zwischen zwei alten Männern. Diese im Verhältnis zur Susanna überdimensional groß Dargestellten tragen altertümliche Kleidung mit Mülsteinkragen und große schwarze Hüte. Während der links an einem Tisch Sitzende mit erhobenem Zeigefinger auf Susanna einredet, legt der

zweite grinsend die Hand auf ihre Schulter. Susannas nackter Leib und das kunstvoll frisierte Haar sind mit Perlen-schnüren und Edelsteinen geschmückt, ihr Blick ist unbeteiligt an dem Geschehen auf den Betrachter gerichtet. Links am Rand des Beckens befindet sich eine freiplastisch gearbeitete Fontäne mit einem Delphin, rechts auf einem Podest eine monumentale Rokokovase.

Hochrelief, teilweise freiplastisch, aus gebleichtem, gefärbtem, bemaltem und lackiertem Wachs, gegossen und bossiert, teilweise über Draht modelliert, mit Staub-, Glas- und Wachspierlen sowie Federn auf einer rechteckigen, beidseitig mit Wachs bemalten Glasplatte. Susanna mit sehr hellem Inkarnat, an Knien, Ellbogen, Händen, Wangen und Mund rötlich getönt, Haare dunkelbraun bemalt. Der Schmuck aus Staubperlen, weißen und blauen Glasperlen sowie lackierten Wachspierlen. Im Haar ein Federbüschel. Die beiden Männer mit dunklerem Inkarnat, der rechte mit gelb bemaltem Bart, der linke mit braunem Bart. Ihre Kleidung grün-braun bemalt und lackiert, die Hüte schwarz. Die Tischdecke dunkelgrün mit goldenen Fransen, der abgelegte Mantel rot mit goldenem Besatz. Das Untergewand aus hellem Wachs, die Spitzen nachbossiert. Das Wasser aus



Kat. 56

grünlichem, reliefiertem Wachs. Der Brunnen aus gelbgrauem Wachs, Fontäne und Wasser über Draht modelliert. Die Vase hellgelb-grau marmoriert, das Podest grau-rot-weiß. Bäume und Gebäude auf die Glasplatte gemalt, der Himmel als Hinterglasmalerei.

Rechts unten am Postament in Gelb signiert: *CB Rauschner / Fecit.*

Unter Glas in einem vergoldeten Kastenrahmen mit teilweise gravierten Profilen, an den Ecken belegt mit Rocaille-Ornamenten in Stuck (wie Kat. Nr. 55, 57 und 73). An den Außenflächen eine gekehlte, gelb gestrichene Schräge. An der Unterseite ein aufgeklebtes Papierschildchen mit der aufgedruckten Inventarnummer: *Nro. 525* (Ende 18. Jahrhundert), oben ein beweglicher Ring für die Aufhängung (18. Jahrhundert).

Bei der Restaurierung 1962 gereinigt und neu befestigt, zahlreiche Retuschen. Die mehrfach gesprungene rückwärtige Glasplatte mit einer Holzfaserplatte hinterlegt. Ein Riß diagonal über die ganze Glasplatte. Der Rahmen restauriert, das Glas erneuert. Die Hintergrundmalerei stellenweise

abgeblättert, Stuck und Vergoldung des Rahmens teilweise abgeplatzt.

Der unterschiedliche Maßstab der Figuren verdeutlicht, daß diese in nicht zusammengehörigen Modellen gegossen wurden (vgl. auch Kat. Nr. 55).

Literatur: Riegel 1887, S. 207, Nr. 31 – Riegel 1891, S. 206, Nr. 31 – Riegel 1897, S. 276, Nr. 31 – Pyke 1973, S. 118.

JL

57

CHRISTIAN BENJAMIN RAUSCHNER (1723–1793)
Frankfurt a. M., zwischen 1747 und 1767

BATHSEBA IM BADE

Inv. Nr. Wac 33

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 181, Nr. 575: *Bathseba im Bade und sich die Haare kämmend. Neben ihr steht ein*



Kat. 57

Tisch worauf ein Hemd liegt nebst einigen Balsamflaschen. Im Hintergrund ist Prospect eines Pallastes und auf dem Dache desselben steht der König David. Alles von colorirten Wachs mit ganz und halb erhoben gearbeiteten Figuren. Die Breite dieses Stücks ist 14 1/2 Z. die Höhe 12 1/2 Z. und der Rahm ist von Schnitzwerk und verguldet. Rahmenmaße: H. 37,3 cm, B. 42,5 cm, T. 7,1 cm, innen: H. 30 cm, B. 35 cm; H. der Bathseba ca. 10 cm.

Das Relief schildert die alttestamentarische Geschichte von König David und Bathseba (2 Sam. 11). Die bis auf ein dünnes Tuch um die Hüften unbekleidete und mit mehreren Perlenschnüren und Ohrringen geschmückte Bathseba steht mit beiden Beinen in einem großen Becken mit knöcheltiefem Wasser. Sie beugt sich leicht nach vorn, in der erhobenen rechten Hand hält sie einen Kamm, während sie mit der linken ihr lang herabfallendes, blondes Haar zusammenfaßt. Vor ihr am Beckenrand steht ein ausladender Tisch mit einer fransenbesetzten Decke; auf ihm befinden sich ihr Untergewand und verschiedene Utensilien. Am Boden liegt zusammengeknüllt ein rotes Kleid. Am linken Bildrand ist ein Postament mit einer reich verzierten Deckelvase dargestellt, rechts befindet sich ein Wandbrunnen mit einem Adler, aus dessen Schnabel Wasser in ein Becken fließt. Den Hintergrund bildet eine gemalte Architekturkulisse; links oben steht auf dem Dach eines mächtigen, säulengeschmückten Palastes David als winzige Figur.

Hochrelief, teilweise freiplastisch, aus gebleichtem, gefärbtem, bemaltem und lackiertem Wachs, gegossen und bosiert, mit Staub- und Glasperlen auf einer rechteckigen, beidseitig bemalten Glasplatte. Das Inkarnat hellrosa, Wangen, Ellbogen, Hände und Knie rötlich getönt. Die Lippen rot, die Augen schwarzbraun bemalt. Das Haar aus gelbem Wachs. Der Schmuck aus Staubperlen, grauen und grünen Glasperlen. Die Tischdecke dunkelgrün, das Hemd weiß, die Gegenstände auf dem Tisch grau, der Schwamm braun und das Kleid rot bemalt. Das Postament rotbraun marmoriert, die Vase braun bemalt und lackiert. Die Wand braun-weiß-rot marmoriert, der Brunnen aus rotbraun bemaltem und lackiertem Wachs, das Wasser über Draht modelliert. Der Palast in Wachs auf die Glasplatte gemalt, der Himmel und die anderen Gebäude in Hinterglasmalerei.

Links unten in der Ecke auf dem Stein in Gold die Signatur: *CB Rauschner*.

Unter Glas in einem vergoldeten Kastenrahmen mit Profilen und Stuckornamenten in Rokokoformen (wie Kat. Nr. 55, 56 und 73). An der unteren Schräge ein aufgeklebtes Papierschildchen mit der aufgedruckten Inventarnummer: *Nro. 575* (Ende 18. Jahrhundert). An der Oberseite ein beweglicher Ring für die Aufhängung (18. Jahrhundert).

Bei der Restaurierung 1962 gereinigt und gefestigt, zahlreiche Retuschen. Kleinere Risse, eine Bruchstelle im Gewand am Boden. Die Wachsschicht am Palast sehr brüchig, mehrere Fehlstellen. Die Hinterglasmalerei stellenweise abgelättert.

Das Motiv der sich kämmenden Frau wurde von Rauschner mehrfach verwendet, so in dem 1762 datierten Wachsrelief mit Venus bei der Toilette (Kat. Nr. 83). Diese Komposition

ist möglicherweise zurückzuführen auf eine Bronzeplakette von Andrea Riccio (1478–1532), von der ein Exemplar im Londoner Victoria & Albert Museum erhalten ist.¹ Die von Amor begleitete Venus ist auch in einem fragmentarisch erhaltenen Elfenbeinrelief der Skulpturensammlung Berlin dargestellt.²

Literatur: Riegel 1887, S. 208, Nr. 48 – Riegel 1891, S. 207, Nr. 48 – Riegel 1897, S. 277, Nr. 48 – Pyke 1973, S. 118.

SKL

¹ Inv. Nr. A 413–1910 (H. 11 cm, B. 8,2 cm): Ausst. Kat. Northampton 1979, Nr. 41.

² Inv. Nr. 2194 (H. 10,7 cm, B. 6,4 cm): Kat. Berlin 1986, S. 314 f., Nr. 108 sowie Ausst. Kat. Schwäbisch Hall 1988, S. 210 f., Nr. 95, mit der Zuschreibung an Leonhard Kern, um 1630–40.

58

CHRISTIAN BENJAMIN RAUSCHNER (1723–1793)
Frankfurt a.M., zwischen 1747 und 1767

BEWEINUNG CHRISTI

Inv. Nr. Wac 24

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 167, Nr. 511: *Ein großes historisches Stück, die Grablegung Christi. Der Leichnam Christi liegt vor dem Eingang einer Felsengrotte auf einem weißen Tuche, um ihn herum befinden sich acht Personen in klagernder Stellung. Sämtliche Figuren sind von colorirten Wachs in ganz und halb erhobener Arbeit. Die Breite dieses Bildes ist 2 Fß. 7 Zoll, die Höhe 1 Fß. 5 z. und die Arbeit ist von C. P. Rauschner zu Frankfurt am Mayn. Der Rahmen ist von Schnitzarbeit und verguldet.*

Rahmenmaße: H. 57 cm, B. 91,4 cm, T. 11,5 cm, innen: H. 40 cm, B. 75 cm.

Vor dem Berg Golgatha im Hintergrund und dem Felsengrab rechts umstehen die Trauernden den Leichnam Christi. Mittelpunkt der Komposition sind Christus und Maria. Der Leichnam ruht auf einem weißen Tuch, der Oberkörper ist von einem Erdhügel etwas abgestützt, der Kopf zur Seite gesunken. Mit gefalteten Händen kniet Maria hinter ihrem Sohn und blickt den Betrachter an. Am Boden sitzend beugt sich Johannes hingebungsvoll über einen Arm des Toten, den er in seinen Händen hält. Ihm gegenüber, zu Füßen des Leichnams, knien die reich geschmückte Maria Magdalena sowie eine verhüllte Gestalt und klagen um Christus. Petrus in antikisierendem Gewand, den Schlüssel vor die Brust haltend, Joseph von Arimathia, Nikodemus und eine vierte Figur stehen in Trauer versunken bei den Frauen.

Hochrelief, teilweise freiplastisch, aus gefärbtem und bemaltem Wachs, gegossen, mit Staub- und Glasperlen auf einer rechteckigen, rückseitig bemalten Glasplatte. Die Figuren in unterschiedlichen Inkarnatstönen, die Gewänder überwiegend starkfarbig. Maria Magdalena in einem roten Kleid mit Rankenmuster. Das Erdreich im Vordergrund und der Felsen rechts dunkel violettbraun.



Kat. 58

Auf einem Stein rechts unten eingeritzt die Signatur: *CBRauschner*.

Unter Glas in einem profilierten, mit Stuckornamenten in Rokokoformen belegten, vergoldeten Kastenrahmen, dessen gelb gestrichene Außenseiten rückwärts abgeschrägt sind. Oben seitlich zwei ornamentiert geschnittene Metallhaken zur Aufhängung (18. Jahrhundert).

Mehrfach restauriert, zuletzt 1962 mit umfassender Reinigung und erheblichen Eingriffen. Das Relief neu befestigt, bei den Figuren vielfache Ergänzungen, vor allem bei den Gewändern. Die Oberfläche größtenteils geglättet und übermalt. Am besten erhalten Haupt und Oberkörper Christi sowie der hingebungsvoll trauernde Johannes rechts. Die Grotte neu modelliert. Der Stuck des Rahmens etwas beschädigt, die Fehlstellen gelb retuschiert. Alle Gehrungen etwas gerissen.

Die Darstellung der Beweinung Christi wurde um den in der biblischen Überlieferung nicht erwähnten Petrus ergänzt. Die Komposition ist auf ein Relief von Baccio Bandinelli (1493–1560) zurückzuführen, das in zwei Versionen im Victoria & Albert Museum in London erhalten ist.¹ Rauschner hat die Gruppe der Trauernden jedoch links um drei Figuren reduziert. Stattdessen erscheint dort im Hintergrund der Berg Golgatha mit den drei Kreuzen, während in Bandinellis Werk Maria am Fuß des Kreuzstammes sitzt. Auch mit der rechts dargestellten Felsengrotte weicht Rauschner von dem italienischen Vorbild ab.

Literatur: Riegel 1887, S. 207, Nr. 24 – Riegel 1891, S. 206, Nr. 24 – Riegel 1897, S. 276, Nr. 24 – Meier 1902, S. 95, Nr. 24 – Meier 1907, S. 108, Nr. 24 – Meier 1915, S. 112, Nr. 24 – Meier 1921, S. 91, Nr. 24 – Pyke 1973, S. 118.

JL

¹ Terracotta-Relief, Inv. Nr. 1196–1903 (H. 36,5, B. 62,2 cm); Stuckrelief, Inv. Nr. 7386–1861 (H. 40,3 cm, B. 70,5 cm): Pope-Hennessy 1964, Bd. 2, S. 445 f., Nr. 475 und 476, Bd. 3, Fig. 472 und 471.

59

CHRISTIAN BENJAMIN RAUSCHNER (1723–1793)
Frankfurt a. M., zwischen 1747 und 1767

SCHMERZENSMANN MIT MARIA UND JOHANNES

Inv. Nr. Wac 34

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 171, Nr. 528: *Christus mit der Dornenkrone, Geißel und Ruthe und zu beyden Seiten Maria und Johannes. Der Hintergrund ist gemahlet, und der Rahmen ist mit Schnitzwerk verzieret und verguldet.* Rahmenmaße: H. 32 cm, B. 26,5 cm, T. 7,5 cm, innen: H. 23,5 cm, B. 18 cm; H. der Figuren 16 bzw. 15 cm.

Christus, die Dornenkrone auf dem Haupt, Geißel und Rute in den vor der Brust gekreuzten Händen, steht – frontal den Betrachter anblickend – zwischen Maria und Johannes. Beide wenden sich ihm zu und halten seinen Mantel weit ausgebreitet. Maria hat ihre linke Hand im Schmerzens-



Kat. 59

gestus an die Brust gelegt. Ein hohes Gebäude mit Arkaden ragt links hinter der Gruppe empor.

Relief aus gebleichtem, gefärbtem und bemaltem Wachs auf einer rechteckigen, beidseitig bemalten Glasplatte. Die Figuren gegossen. Das Inkarnat in einem hellen, gelblichen Ton, Wangen, Hände und Füße rosa getönt. Das Haar Christi aus hellbraunem, Dornenkrone, Leidenswerkzeuge und

das Haar des Johannes aus dunkelbraunem Wachs. Das Gewand der Maria dunkelrot, ihr Mantel und das Gewand des Johannes blaugrün, der Mantel des Johannes zinnoberrot bemalt. Die Säume der Gewänder sind vergoldet. Das Lententuch Christi elfenbeinfarbenes Wachs, weiß bemalt, der von Maria und Johannes gehaltene Mantel elfenbeinfarben. Der Boden dunkelbraun-violettes Wachs, dunkelgrün und rot bemalt. Die Architektur in Rottönen, gehöhlt

mit hellem Ocker, auf die Vorderseite der Glasplatte gemalt, der Landschaftsausblick und der Abendhimmel Hinterglasmalerei.

Rechts im Vordergrund auf einem Stein in Gold die Signatur: *CBRauschner / Fecit*.

Unter Glas in einem vergoldeten Kastenrahmen aus Holz mit Stuckornamenten in Rokokoformen (wie Kat. Nr. 60 und 63). An der Unterkante ein aufgeklebtes kleines Papierschild mit der aufgedruckten Inventarnummer: *Nro. 528* (Ende 18. Jahrhundert). Oben an der Rückseite eine bewegliche, aus Metallblech geschnittene Öse mit ornamentalem Umriß für die Aufhängung (18. Jahrhundert).

Bei der Restaurierung 1962 gereinigt und gefestigt. Die Köpfe von Christus und Johannes sowie ihre Füße stark überarbeitet, der Mantel Christi und die untere Partie der Gewänder bei den Assistenzfiguren neu modelliert. Zahlreiche Retuschen. Der rechte Arm des Johannes und der im Rücken herabfallende Mantel sind beschädigt. An einigen Stellen weißer Belag. Die Stuckornamente des Rahmens sind oben rechts und unten links beschädigt.

Wie bei seinem Relief mit der Pietà (Kat. Nr. 60) griff Rauschner hier auf eine italienische Bilderfindung des 16. Jahrhunderts zurück.

Literatur: Riegel 1887, S. 207, Nr. 34 – Riegel 1891, S. 206, Nr. 34 – Riegel 1897, S. 276, Nr. 34 – Pyke 1973, S. 118.

JL

60

CHRISTIAN BENJAMIN RAUSCHNER (1723–1793)
Frankfurt a. M., zwischen 1747 und 1767

PIETÀ

Inv. Nr. Wac 35

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 171, Nr. 529: *Ein ähnliches Stück: die Mutter Maria weinet bey dem Leichnam Jesu, der mit dem Kopfe auf ihrem Schooße [sic!] ruhet. Größe und Rahm sind wie bey Vorigem* [Kat. Nr. 59]
Rahmenmaße: H. 32,5 cm, B. 26 cm, T. 7,8 cm, innen: H. 23,5 cm, B. 17,5 cm; H. der Maria ca. 14 cm.

Am Fuße des Berges von Golgatha kniet Maria, ihren toten Sohn im Schoß, und wendet sich klagend dem Kreuz zu, hinter dem eine breite Lichtbahn aus dem düsteren Gewölk auf sie herabfällt. Im Hintergrund erscheint Jerusalem unter einem im Abendlicht aufbrechenden Himmel.

Relief aus gefärbtem und bemaltem Wachs auf einer rechteckigen, beidseitig bemalten Glasplatte. Die Figuren gegossen, das Erdreich im Vordergrund modelliert. Das Inkarnat der Maria helles, der Corpus Christi bräunliches Wachs. Das Lendentuch Christi weiß bemalt. Das Gewand der Maria rot, das über den Kopf gelegte Tuch dunkelblau bemalt, Säume und Gürtel vergoldet, der Mantel aus ungefärbtem, schmutzig elfenbeinfarbenem Wachs. Das Erdreich

braun-violett gefärbt, sowie ungefärbtes, helles Wachs. Der Kreuzeshügel und der Stamm des Kreuzes sowie links die Silhouette der Stadt Jerusalem in Olivgrün, Ocker, Dunkelrot und hellem Gelbgrün auf der Vorderseite der Glasplatte aufgetragen. Der abendliche Himmel in Hinterglasmalerei.

Unten links auf einem Stein in Gold die Signatur: *CBRauschner / Fecit*.

Unter Glas in einem vergoldeten Kastenrahmen aus Holz mit Stuckornamenten in Rokokoformen (wie Kat. Nr. 59 und 63). An der Unterkante ein aufgeklebtes Papierschildchen mit der aufgedruckten Inventarnummer: *Nro. 529* (Ende 18. Jahrhundert). Oben an der Rückseite eine bewegliche, aus Metallblech geschnittene Öse mit ornamentalem Umriß für die Aufhängung (18. Jahrhundert).

Bei der Restaurierung 1962 gereinigt und gefestigt, die farbige Fassung weitgehend erneuert. Der Mantel Marias und der rechte Arm Christi stark restauriert. In der Marienfigur fast parallel zum Gürtel ein Riß, mehrere Risse im Erdreich. Die Stuckornamente des Rahmens oben an drei Stellen beschädigt.

Literatur: Riegel 1887, S. 207, Nr. 35 – Riegel 1891, S. 206, Nr. 35 – Riegel 1897, S. 277, Nr. 35 – Pyke 1973, S. 118.

JL

61

CHRISTIAN BENJAMIN RAUSCHNER (1723–1793)
Frankfurt a. M., zwischen 1747 und 1767

DER HEILIGE BARTHOLOMÄUS

Inv. Nr. Wac 36

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 171 f., Nr. 530: *Ein dito [historisches Bild]. Ein an einem Baum gebundener halbgeschundener heiliger Bartholomäus. Die Größe ist dieselbe* [Kat. Nr. 60] *aber der Rahm ist in Ansehung des Schnitzwerks verschieden.*

Rahmenmaße: H. 33,7 cm, B. 27,3 cm, T. 5,7 cm, innen: H. 24 cm, B. 18,2 cm, H. der Figur ca. 21 cm.

Vor einer weiten abendlichen Landschaft ist der greise, weißbärtige Heilige an den Armen mit Stricken an den verstümmelten Stamm eines Baumes gebunden. Die linke Seite seines Oberkörpers und der hoch an einen Ast gebundene Arm sowie sein rechter Arm sind gehäutet, das Blut tropft rechts über den hellen Lendenschurz auf Bein und Fuß des Heiligen. Er hat den Kopf mit schmerzverzerrtem Gesicht und geöffnetem Mund zur Seite geneigt. Im Hintergrund ist rechts ein Bergmassiv.

Hochrelief, zum Teil freiplastisch, aus gebleichtem, gefärbtem und bemaltem Wachs, gegossen und bossiert, mit Moos auf einer rechteckigen, rückseitig bemalten Glasplatte. Das Inkarnat hellbraun und dunkelrot, das Haar und der Lendenschurz aus gebleichtem Wachs. Der Baum dunkelbraun mit hellem, wächsernem Moos, im unteren Teil des



Kat. 60

Stammes auch mit echtem Moos bestreut. Die Landschaft als Hinterglasmalerei.

Unten links auf einem Stein in Gelb die Signatur: *CB Rauschner fecit.*

Unter Glas in einem vergoldeten Kastenrahmen mit in Relief ornamentierten und gravierten Profilen (wie Kat. Nr. 77, 87 und 88). Die Außenseiten abgeschrägt und gelb gestrichen. An der oberen Schräge eine bewegliche Öse für die Aufhängung (18. Jahrhundert).



Kat. 61

Bei der Restaurierung 1962 gereinigt und gefestigt. Der rechte Fuß, das linke Knie sowie der linke Ellbogen überarbeitet. Die linke Hand wohl fast ganz erneuert. Teile des Baumstammes ergänzt. Farbige Fassung weitgehend erneuert, ebenso die Hinterglasmalerei. Die Vegetation zu Seiten des Baumes sowie dessen Laubwerk unvollständig

erhalten, mehrere Risse. Die Vergoldung des Rahmens zum Teil abgeplatzt. Im Glas ein Riß.

Literatur: Riegel 1887, S. 207, Nr. 36 – Riegel 1891, S. 207, Nr. 36 – Riegel 1897, S. 277, Nr. 36 – Pyke 1973, S. 118.

JL



Kat. 62

62
 CHRISTIAN BENJAMIN RAUSCHNER (1723–1793)
 Frankfurt a. M., zwischen 1747 und 1767

DER HEILIGE SEBASTIAN

Inv. Nr. Wac 37
 Erstmals verzeichnet in H 29, S. 172, Nr. 531: *Ein dito*
 [historisches Bild] mit dem durch Pfeilen getödteten heili-

gen Sebastian. Größe und Rahm sind wie bey Vorigem
 [Kat. Nr. 61].

Rahmenmaße: H. 38,5 cm, B. 32,7 cm, T. 7 cm, innen:
 H. 24 cm, B. 18,5 cm; H. der Figur ca. 14 cm.

Dargestellt ist der jugendliche, nur mit einem auf der linken
 Hüfte verknoteten, lang herabhängenden Lententuch
 bekleidete heilige Sebastian. Er hängt in sich zusammenge-
 sunken und mit angezogenen Beinen an seinem erhobenen

linken Arm, der um einen dicken, abgebrochenen Ast eines Baumes gelegt ist. Sein Kopf mit langem, lockigem Haar ist weit nach rechts vorne gesunken, in seiner Brust und im rechten Oberschenkel stecken Pfeile. Der belaubte Baum erhebt sich über einem felsigen Grund, links daneben sind weitere Bäume und Pflanzen dargestellt. Den Hintergrund bildet ein gemalter Landschaftsausblick mit mehreren Gebäuden am Ufer eines Gewässers vor einer Bergkuppe.

Hochrelief, zum Teil freiplastisch, aus gebleichtem, gefärbtem und bemaltem Wachs, gegossen und bossiert, auf einer rechteckigen, beidseitig bemalten Glasplatte. Die Pfeile aus Eichelhäherfedern. Das Inkarnat hellbraun und dunkelrot, das Haar dunkelbraun bemalt. Der Lendenschurz aus gebleichtem Wachs. Der Baum aus dunkelbraunem Wachs. Die Büsche im Vordergrund, Bäume und Gebäude im Hintergrund auf die Glasplatte gemalt, der See, der bewölkte Himmel und der Strahlenkranz um den Kopf des Heiligen in Hinterglasmalerei.

Unten links auf einem Stein in Gelb die Signatur:
CBRauschner fecit.

Unter Glas in einem breiten, vergoldeten Kastenrahmen mit ornamentierten und gravierten Profilen (wie Kat. Nr. 65, 75, 76, 78, 79). Die Außenseiten abgeschrägt und gelb gestrichen. An der unteren Schräge ein aufgeklebtes Papierschildchen mit der aufgedruckten Inventarnummer: *Nro. 535* (Ende 18. Jahrhundert), an der oberen eine bewegliche Öse für die Aufhängung (18. Jahrhundert). Rahmen vermutlich vertauscht mit Kat. Nr. 77.

Bei der Restaurierung 1962 gereinigt und gefestigt. Vordergrund und Baumstamm teilweise ergänzt. Die farbige Fassung weitgehend erneuert; zahlreiche Retuschen im Hintergrund.

Die Figur des heiligen Sebastian wurde von Christian Benjamin Rauschner mehrfach dargestellt; eine leicht variierte Version befindet sich in Braunschweig (Kat. Nr. 63). Ein weiteres, ebenfalls signiertes Werk wird im Historischen Museum in Frankfurt am Main aufbewahrt.¹ Rauschner griff dabei auf einen im 17. Jahrhundert weit verbreiteten Bildtypus zurück, der in einer großen Zahl an Darstellungen in unterschiedlichen Materialien überliefert ist. Zu den frühen Beispielen gehören das 1639 datierte Terracotta-Relief von Georg Pfründt (1603–1663) im Frankfurter Liebieghaus² sowie ein Elfenbeinrelief aus dem Umkreis Pfründts im Westfälischen Landesmuseum in Münster³ und ein weiteres mit dem Monogramm *IP*⁴, die alle drei ebenfalls eine auf die am Baum hängende Figur des Heiligen konzentrierte Komposition zeigen. Daneben sind aus dem 17. und 18. Jahrhundert zahlreiche Repliken in Elfenbein bekannt, deren Darstellung teilweise mit anderen Pflanzen und einer Hintergrundlandschaft bereichert wurde.⁵

Nahezu identisch mit Rauschners Werk ist ein Wachsrelief in der Berliner Skulpturensammlung, das durch die Signatur *AMB* als Arbeit der berühmten Wachsbossiererin Anna Maria Braun (vgl. Kat. Nr. 7–9) ausgewiesen und am Ende des 17. Jahrhunderts entstanden ist.⁶ Ein um 1620 datiertes Wachsrelief im Victoria & Albert Museum in London zeigt eine ähnliche Figur des Heiligen Sebastian, jedoch in Begleitung eines Cupidos.⁷

Die einprägsame Bildform des zusammengesunkenen Sebastian blieb bis zum ausgehenden 18. Jahrhundert ein immer wiederkehrendes Motiv in der Skulptur.⁸ Es ist anzunehmen, daß die Komposition auf eine bislang nicht bekannte graphische Vorlage zurückzuführen ist.

Literatur: Riegel 1887, S. 208, Nr. 37 – Riegel 1891, S. 207, Nr. 37 – Riegel 1897, S. 277, Nr. 37 – Bange 1923, S. 155 – Legner 1963, Nr. 26 – Pyke 1973, S. 118 – Middeldorf 1978, S. 60 – Götz-Mohr 1988, S. 161.

SKL

¹ Inv. Nr. 874/2-4/6.

² Inv. Nr. 709 (H. 17,9 cm, B. 13,1 cm): Götz-Mohr 1988, S. 159 ff., Nr. 75.

³ Inv. Nr. G 60 (H. 7 cm, B. 4,9 cm): Jászai 1979, S. 151, Nr. 27, Abb. 27.

⁴ Troppau, Schlesisches Museum (H. 15 cm, B. 10 cm): Philippovich 1961, S. 122, Abb. 164; Theuerkauff 1974, S. 61, Abb. 6; Middeldorf 1978, S. 59, Abb. 14.

⁵ München, Bayerisches Nationalmuseum; Berliner 1926, S. 110, Nr. 532; Middeldorf 1978, S. 60. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, Inv. Nr. 1973.23. Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, Inv. Nr. V 12368 (H. 14,7 cm, B. 9,8 cm): Schneider 1938, S. 66 f., Nr. 227, Abb. 84.

⁶ Inv. Nr. 7992 (H. 18,8 cm, B. 14,2 cm): Bange 1923, S. 155; Theuerkauff 1980a, S. 70, Abb. 14.

⁷ Lightbown 1970, S. 30, Abb. 1.

⁸ Terracotta-Relief in Frankfurt a. M., Liebieghaus, Inv. Nr. 796, süddeutsch, 1788 (H. 24,7 cm, B. 13,1 cm): Götz-Mohr 1988, S. 219 ff., Nr. 107. Terracotta-Relief im Hessischen Landesmuseum, Darmstadt, Inv. Nr. PI 57:47, süddeutsch, Ende 18. Jh. (H. 16,6 cm, B. 9,8 cm): Fischer 1991, S. 118, Nr. 61.

63

CHRISTIAN BENJAMIN RAUSCHNER (1723–1793)
Frankfurt a. M., zwischen 1747 und 1767

DER HEILIGE SEBASTIAN

Inv. Nr. Wac 38

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 172, Nr. 532: *Dasselbe Bild* [Kat. Nr. 62] *noch einmal mit wenigen Abänderungen*. Rahmenmaße: H. 32,5 cm, B. 27 cm, T. 7,4 cm, innen: H. 24 cm, B. 18 cm; H. der Figur ca. 11,5 cm.

Der heilige Sebastian hängt mit angezogenen Beinen zusammengekrümmt an seinem linken Arm, den er um einen dicken, abgesägten Ast eines Baumes gelegt hat. Er hat langes, gewelltes Haar und einen jugendlichen Körper. Sein Kopf ist nach vorne gesunken, die Finger der linken Hand sind gespreizt. Um seine Hüften ist ein Tuch geschlungen, rechts in der Taille steckt ein Pfeil. Der mit Moos bewachsene Baum steht auf felsigem Grund, im Hintergrund ist ein bewölkter Himmel zu sehen.

Hochrelief, zum Teil freiplastisch, aus gebleichtem, gefärbtem und bemaltem Wachs, gegossen und bossiert, auf einer rechteckigen, rückseitig bemalten Glasplatte. Der Pfeil aus Eichelhäherfeder. Das Inkarnat hellbraun und dunkelrot, das Haar und der Lendenschurz aus gebleichtem Wachs. Der Baum dunkelbraun bemalt. Der Himmel in Hinterglasmalerei.

Unten links auf einem Stein in Gold die Signatur:
CBRauschner Fecit.



Kat. 63

Unter Glas in einem vergoldeten Kastenrahmen mit Profilen, die an den Ecken jeweils mit Rocailles in reliefiertem Stuck belegt und teilweise graviert sind (wie Kat. Nr. 59 und 60). Die Außenseiten abgeschrägt und gelb gestrichen. An der Unterseite ein aufgeklebtes Papierschildchen mit der aufgedruckten Inventarnummer: Nro. 532 (Ende 18. Jahrhundert). Oben an der Rückseite eine bewegliche, aus Metallblech geschnittene Öse mit ornamentalem Umriß für die Aufhängung (18. Jahrhundert).

Bei der Restaurierung 1962 gereinigt und gefestigt. Der große Zeh am rechten Fuß ergänzt. Retuschen in Hinterglasmalerei. Weißer Belag an linker Hand und rechtem Fuß.

Die Figur des heiligen Sebastian ist eng verwandt mit der vorhergehenden Darstellung (Kat. Nr. 62), jedoch sind die Beine stärker angewinkelt und der Oberkörper in der Taille weiter nach vorn gebeugt. Der Heilige ist hier mit einem kürzeren Lententuch dargestellt, und es ist nur ein Pfeil

oberhalb seiner linken Hüfte angebracht. Auch der Baum ist abweichend gestaltet, er befindet sich in der Bildmitte. Es gibt dadurch größere Übereinstimmungen mit Rauschners signiertem Relief im Historischen Museum in Frankfurt a. M.¹ sowie mit dem bereits am Ende des 17. Jahrhunderts geschaffenen Werk von Anna Maria Braun in der Berliner Skulpturensammlung.²

Literatur: Riegel 1887, S. 208, Nr. 38 – Riegel 1891, S. 207, Nr. 38 – Riegel 1897, S. 277, Nr. 38.

SKL

¹ Inv. Nr. 874/2–4/6.

² Inv. Nr. 7992 (H. 18,8 cm, B. 14,2 cm): Bange 1923, S. 155; Theuerkauff 1980a, S. 70, Abb. 14.

64

CHRISTIAN BENJAMIN RAUSCHNER (1723–1793)
Frankfurt a. M., zwischen 1747 und 1767

DIE HEILIGE MARIA MAGDALENA ALS BÜSSERIN

Inv. Nr. Wac 29

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 169 f., Nr. 522: *Ein anderes [colorirtes Wachsbild] von derselben Größe. Eine halbnackende mit Schnüren von kleinen ächten Perlen geschmückte Magdalena liegt in einer Felsengrotte auf den Knien, und betet mit gefalteten gen Himmel gehobenen Händen. Der Rahm ist wie bei N° 519 [Kat. Nr. 70: der breite verguldete Rahmen ist mit Schnitzwerk verziert].* Rahmenmaße: H. 57 cm, B. 42 cm, T. 8,7 cm, innen: H. 41 cm, B. 26 cm; H. der Figur ca. 16 cm.

Im Eingang einer Felsgrotte kniet zwischen Echsen, Schnecken und einer Kröte Maria Magdalena vor einem Kruzifix, das an einer blumenbewachsenen Felsbank lehnt. Mit gefalteten, an die Schläfe gepreßten Händen blickt sie zum Himmel empor, aus dem ein Lichtstrahl auf sie fällt. Ein spitzenbesetztes, herabgleitendes Tuch entblößt ihren juwelengeschmückten Leib, ihr üppiges Haar fällt über ihren Rücken herab. Vor ihr liegt inmitten von Getier ein Totenkopf und auf einem kostbaren Mantel ein Stein.

Hochrelief aus gebleichtem, gefärbtem, bemaltem und lackiertem Wachs, gegossen und bossiert, mit Papier, Staub- und Wachspierlen auf einer rechteckigen, beidseitig bemalten Glasplatte. Das helle Inkarnat der Heiligen an Wangen, Händen, Füßen, Ellbogen und Knien blaßrot, das Haar braun bemalt. Die Tücher gegossen aus gebleichtem Wachs, die Spitzen nachbossiert und zum Teil weiß gefaßt. Die Felskulisse dunkelbraun bemalt. Die Blumen aus Papier, das Getier aus lackiertem Wachs. Der Himmel in Hinterglasmalerei.

Links unten auf einem Stein in Gold die Signatur:
CB Rauschner Fecit.

Unter Glas in einem vergoldeten Kastenrahmen mit Profilen, die an den Ecken sowie an den Seiten jeweils mit Rocaillen in reliefiertem Stuck belegt und teilweise graviert sind (wie Kat. Nr. 70). Die Außenseiten abschrägt, profiliert und mit

gelb bemaltem Papier überzogen. An der Unterseite ein aufgeklebtes Papierschildchen mit der aufgedruckten Inventarnummer: *Nro. 522* (Ende 18. Jahrhundert). Oben an der Rückseite eine aus Metallblech geschnittene Öse für die Aufhängung (18. Jahrhundert).

Bei der Restaurierung 1962 gereinigt und neu befestigt. Figur und Gewand der Heiligen an mehreren Stellen überarbeitet. Zahlreiche Retuschen, die Hinterglasmalerei großflächig restauriert, teilweise auch entfernt. Absplitterungen vor allem oben an den Felsen. Stuck und Vergoldung des Rahmens, vor allem an der unteren Profilleiste, beschädigt. In der Glasplatte ein diagonal verlaufender Sprung.

Die Gesamtkomposition entspricht der eines etwas kleineren Reliefs von Rauschner (Kat. Nr. 65), die identische Figur der Maria Magdalena stammt aus demselben Model. Es gibt geringfügige Abweichungen im Gesicht und an den Haaren, die in einer helleren Farbe bemalt sind. Die gleiche Gestalt wurde für eine ähnliche Darstellung, die sie allerdings in einem boudoirartigen Innenraum zeigt, verwendet. Das rund gerahmte Relief in Privatbesitz ist signiert und datiert: *J. Schaffer 1806*. Auch Rauschners Sohn Johann Christoph (1760–1812) übernahm dieses Motiv in einem um 1795 datierten Relief, das Lady Hamilton als büßende Maria Magdalena zeigt.¹

Literatur: Riegel 1887, S. 207, Nr. 29 – Riegel 1891, S. 206, Nr. 29 – Riegel 1897, S. 276, Nr. 29 – Pyke 1973, S. 118.

JL

¹ London, Victoria & Albert Museum: Pyke 1973, Abb. 236; Bott 1998, S. 126 f., Abb. 15.

65

CHRISTIAN BENJAMIN RAUSCHNER (1723–1793)
Frankfurt a. M., zwischen 1747 und 1767

DIE HEILIGE MARIA MAGDALENA ALS BÜSSERIN

Inv. Nr. Wac 43

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 173, Nr. 537: *Eine busfertige Magdalena wie N° 522 [Kat. Nr. 64]. Dieses Bild ist aber nur 12 Zoll hoch und 9 Zoll breit und hat einen breiten verguldeten Rahmen.* Rahmenmaße: H. 44,3 cm, B. 36,2 cm, T. 7,5 cm, innen: H. 29,4 cm, B. 21 cm; H. der Figur ca. 16,5 cm.

Unter einem teilweise bewachsenen Felsüberhang ist Maria Magdalena kniend dargestellt. Sie hat das Haupt und die gefalteten Hände zum Himmel erhoben, aus dessen Abendröte ein Sonnenstrahl auf sie hinabfällt. Die nahezu nackte Büßerin ist mit lang herabfallenden, von Perlen durchwirkten blonden Locken, mit Geschmeide an Armen und Handgelenken sowie einer über den fülligen Körper gelegten Edelsteinkette geschmückt. Ein von Spitzen eingefasstes helles Tuch verhüllt den linken Oberarm und ihre Oberschenkel. Vor ihr steht an einen von Rosen bewachsenen Fels gelehnt ein Kreuz, davor liegt ein roter, golden ornamentierter Mantel, auf den eine Kröte hüpfte. Am Boden befinden



Kat. 64



Kat. 65

sich ein Totenschädel, über dessen Kalotte eine Schnecke kriecht, sowie links eine Eidechse.

Hochrelief, teilweise vollplastisch, aus gebleichtem, gefärbtem, bemaltem, lackiertem Wachs, gegossen und bossiert, mit Pyrit, Staub- und Glasperlen auf einer rechteckigen, rückseitig bemalten Glasplatte. Die Figur, Felsen, Mantel

und Totenschädel gegossen und nachbossiert; die Spitzen, Tiere und Blumen bossiert. Das Inkarnat aus hell gefärbtem Wachs, das elfenbeinfarbene Tuch aus gebleichtem Wachs. Der Schmuck aus Staubperlen, grünen und roten Glasperlen. Die Felsen durchgefärbtes grünes, rotbraun bemaltes Wachs, mit grünem Staub und silber- und goldfarbenen Pyrit-Partikeln bestreut. Blumen und Draperie rot, weiß und

grün bemalt, die Tiere aus bunt lackiertem Wachs. Der Himmel in Hinterglasmalerei.

Links unten auf einem großen Stein in Gold die Signatur: *Fecit CBRauschner*.

Unter Glas in einem vergoldeten Kastenrahmen mit gravierten Ornamenten an den Profilen der Schauseite (wie Kat. Nr. 62, 75, 76, 78, 79). Die Seiten des Rahmens abge-

schrägt und gelb gestrichen. Oben eine bewegliche Öse (18. Jahrhundert).

Bei der Restaurierung 1962 gereinigt und gefestigt. Bruchstellen am Arm der Figur und am Gewand restauriert, Haare teilweise neu modelliert, zahlreiche Retuschen. Hinterglasmalerei fast vollständig erneuert. Am Spitzensaum Risse, am Felsen rechts sowie an den Steinen über dem Kopf der Figur Ausbrüche. Viele Perlen verloren, die grünen



Kat. 66

Wachspferlen beschädigt. Die Gehrungen des Rahmens nicht mehr ganz geschlossen, die Vergoldung etwas beschädigt. Der gelbe Anstrich der Außenflächen größtenteils entfernt.

Eine nahezu identische Figur der Heiligen Maria Magdalena wurde von Rauschner in einem weiteren Relief dargestellt (Kat. Nr. 64). Sie wurde nach demselben Model gearbeitet.

Literatur: Riegel 1887, S. 208, Nr. 43 – Riegel 1891, S. 207, Nr. 43 – Riegel 1897, S. 277, Nr. 43 – Pyke 1973, S. 118.

JL

66

CHRISTIAN BENJAMIN RAUSCHNER (1723–1793)
Frankfurt a. M., zwischen 1747 und 1767

DIE HEILIGE MARIA MAGDALENA ALS BÜSSERIN

Inv. Nr. Wac 53

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 175, Nr. 542: *Eine busfertige Magdalena in einer Felsengrotte. Halbe Figur in einem Rahmen wie Voriges* [Kat. Nr. 68: *Der Rahm ist verguldet aber ohne Schnitzwerk*].

Rahmenmaße: H. 24,5 cm, B. 21,5 cm, T. 5,3 cm, innen: H. 18,3 cm, B. 15 cm; H. der Figur ca. 10 cm.

In einer Felsengrotte betet Maria Magdalena, in ein weißes Tuch gehüllt, das blonde Haar über Rücken und Schultern ausgebreitet, mit gefalteten, hingebungsvoll an den Mund gepreßten Händen. Vor ihr liegen auf einem Tuch ein Totenschädel und ein Buch.

Relief, teilweise freiplastisch, aus gefärbtem, bemaltem und lackiertem Wachs, gegossen und bossiert, auf einer rückseitig bemalten Glasplatte. Das Inkarnat aus hellem gefärbtem Wachs, Wangen und Lippen sowie Hände und Ellbogen blaßrot getönt. Das in verschiedenen Gelb- und Ockertönen bemalte Haar nachbossiert und lackiert. Totenschädel und Buch aus elfenbeinfarbenem Wachs. Das Tuch im Vordergrund rotbraunes, in Grünschattierungen bemaltes Wachs, die Fransen verguldet. Das Felsgestein ist als dünne Schicht aus dunkelrotem, violettbraunem, ockerfarbenem, weiß gehöhtem Wachs aufgetragen, ebenso die herabhängenden Pflanzen. Der Abendhimmel in Hinterglasmalerei.

Links am Eingang der Höhle in Gelb die Signatur: *CBRauschner / Fecit*.

Unter Glas in einem vergoldeten Kastenrahmen mit Profilen, die Innenseiten nicht gefaßt. Die Seitenflächen außen gelb gestrichen. An der rechten Seitenfläche des Rahmens ein aufgeklebtes Papierschildchen mit der aufgedruckten Inventarnummer: *Nro. 542* (Ende 18. Jahrhundert). Oben ein beweglicher Ring für die Aufhängung.

Bei der Restaurierung 1962 gereinigt und neu zusammengesetzt. Die Haare teilweise ergänzt. Mehrere Retuschen. Im Gewand der Magdalena ein annähernd horizontal verlaufen-

der Riß. Die Signatur fast völlig verblaßt. Die Vergoldung des Rahmens etwas beschädigt.

Literatur: Riegel 1887, S. 208, Nr. 53 – Riegel 1891, S. 207, Nr. 53 – Riegel 1897, S. 277, Nr. 53 – Pyke 1973, S. 118.

JL

67

CHRISTIAN BENJAMIN RAUSCHNER (1723–1793)
Frankfurt a. M., zwischen 1747 und 1767

DER HEILIGE HIERONYMUS ALS BÜSSER

Inv. Nr. Wac 54

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 177 f., Nr. 552: *Ein Eremit so in einer Felsengrotte hinter einem Tische von Rasen sitzt, worauf ein aufgeschlagenes Buch liegt. Halbe Figur Größe und Rahm sind wie bey N° 547* [Kat. Nr. 90: *Der Rahm ist von Schnitzwerk und verguldet*].

Rahmenmaße: H. 24,4 cm, B. 21,8 cm, T. 5,4 cm, innen: H. 18 cm, B. 15 cm; H. der Figur ca. 9,5 cm.

Der heilige Hieronymus, in braune und weiße Gewänder gehüllt, kniet in einer Grotte an einem aus Quadern aufgeschichteten Block und blättert gestikulierend und mit zum Sprechen geöffneten Mund in einem Buch. Daneben liegt ein Stein, am Boden ein Totenschädel.

Relief, teilweise freiplastisch, aus gebleichtem, gefärbtem und bemaltem Wachs, gegossen und bossiert, auf einer rechteckigen, beidseitig bemalten Glasplatte. Das Inkarnat in gefärbtem Wachs, die Haare grau, die Augen braun bemalt, die Lippen rot getönt. Totenschädel, Buch und Stein aus gebleichtem Wachs, ebenso das teilweise transparent wirkende helle Gewand. Der Mantel des Heiligen braun bemalt. Erde aus durchgefärbtem dunkelrotem, grünem und ockerfarbenem Wachs, die Quader marmoriert.

Rechts am Quaderblock signiert in Gelb: *CBRauschner*.

In profiliertem, vergoldetem Kastenrahmen, dessen Seitenflächen gelb gestrichen sind. An der rechten Seite ein aufgeklebtes Papierschildchen mit der aufgedruckten Inventarnummer: *Nro. 552* (Ende 18. Jahrhundert). Oben ein beweglicher Ring für die Aufhängung.

Bei der Restaurierung 1962 gereinigt, kleine Retuschen am Hintergrund. Die Vergoldung des Rahmens teilweise abgestoßen.

Literatur: Riegel 1887, S. 208, Nr. 54 – Riegel 1891, S. 207, Nr. 54 – Riegel 1897, S. 277, Nr. 54 – Pyke 1973, S. 118.

JL



Kat. 67

68

CHRISTIAN BENJAMIN RAUSCHNER (1723–1793)
Frankfurt a. M., zwischen 1747 und 1767

JUDITH MIT DEM HAUPT DES HOLOFERNES

Inv. Nr. Wac 51

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 174 f., Nr. 541: *Judith mit dem Haupte des Holofernis, halbe Figur von colorirtem Wachs mit einem Hals und Armbande von kleinen Perlen. Der Grund ist gemalet und die Höhe dieses Bildes ist*

7 1/2 Z. die Breite 6 1/2 Zoll. Der Rahm ist verguldet aber ohne Schnitzwerk.

Rahmenmaße: H. 24,5 cm, B. 22 cm, T. 5,3 cm, innen: H. 18 cm, B. 15,3 cm; H. der Figur ca. 11 cm.

Hinter einer von einer Draperie bedeckten Brüstung ist als Halbfigur Judith dargestellt, die in eleganter Pose mit zur Seite geneigtem Haupt den Kopf des Holofernes an ihre Brust drückt, während sie in der linken Hand das Schwert hält. Judith trägt einen dunklen Mantel über einem hellen Untergewand und einen hellen Schleier, der sich hinter ihrem



Kat. 68

Kopf bauscht, über ihre entblößte Schulter herabfällt und vor der Brust zusammengeschlungen ist. Ihr dunkles Haar zierte ein Diadem mit einer Perlenschnur und einem Stein; außerdem ist sie mit Ohrringen, einer Perlenhalskette, einem Perlenarmband sowie zwei Ringen geschmückt. Der Kopf des Holofernes ist im Profil nach links mit in blutiger Wunde endendem Hals dargestellt, seine Augen und sein Mund sind halb geöffnet. Er hat eine kräftige Nase und dunkles, kurzgeschnittenes, volles Haar. Im Hintergrund sind eine hohe Brüstung, auf der eine bewachsene Säule steht, und die Fassade eines Gebäudes vor einem Abendhimmel dargestellt.

Hochrelief aus gefärbtem, bemaltem und lackiertem Wachs, gegossen und bossiert, mit Staub-, Glas- und Wachspierlen auf einer rechteckigen, beidseitig bemalten Glasplatte. Das Inkarnat der Judith hellrosa mit blaßrot getönten Wangen und Lippen. Braun bemalte Haare nachbossiert, goldenes Diadem mit Staub- und Glasperlen. Helles Tuch aus ungefärbtem Wachs, die Spitzen am Ärmel bossiert. Ihr Kleid grünbraun bemalt. Der Schmuck aus Staub-, Glas- und Wachspierlen. Der Schwertgriff golden bemalt und reliefiert. Die Draperie rosafarben mit goldenen Fransen. Holofernes mit fahlem Inkarnat, das braun bemalte Haar nachbossiert.

Der Hals dunkelrot bemalt. Die Gebäude auf das Glas gemalt, der Himmel in Hinterglasmalerei.

Rechts unten in Gold die Signatur: *CBRauschner fecit*.

In profiliertem, vergoldetem Kastenrahmen, dessen Seitenflächen gelb gestrichen sind. Oben ein beweglicher Ring für die Aufhängung.

Bei der Restaurierung 1962 gereinigt und gefestigt. Der Kopf der Judith neu befestigt, Dekolleté und helles Tuch überarbeitet, ebenso der Kopf des Holofernes. Mehrere Retuschen im Hintergrund. Risse am Hals der Judith und links im Tuch an ihrer Schulter. Einige Perlen abgefallen. Die Signatur verblaßt, die Malerei im Hintergrund stellenweise abgerieben.

Dieser Bildtypus der halbfigurigen Judith mit dem Haupt des Holofernes ist in verschiedenen Varianten überliefert. Ein ähnliches, jedoch ungefaßtes Wachsrelief besitzt das Kestner-Museum in Hannover.¹ Daneben sind mehrere Werke in Elfenbein, unter anderem von Paul Heermann (1673–1732)², ein Marmorrelief sowie zahlreiche Repliken in Böttgersteinzeug bekannt; als deren gemeinsames Vorbild gilt ein um 1690 entstandenes Elfenbeinrelief des Francis van Bossuit (1635–1692) in Edinburgh.³ Dieses offensichtlich sehr populäre Motiv fand vor allem durch die Vielzahl der Arbeiten in Böttger-Steinzeug eine weite Verbreitung.⁴ Rauschner bereicherte die Darstellung der Judith mit dem Haupt des Holofernes mit verschiedenen dekorativen Details, wie den für ihn typischen Schmuckstücken oder dem spitzenbesetzten Ärmel.

Literatur: Riegel 1887, S. 208, Nr. 51 – Riegel 1891, S. 207, Nr. 51 – Riegel 1897, S. 277, Nr. 51 – Pyke 1973, S. 118 – McDaniel-Odendall 1990, S. 98 und Abb. 65 – Baker 1998, S. 287, Abb. 11.

JL/SKL

¹ Inv. Nr. 3513 (H. 12,8 cm, B. 10,3 cm); Baker 1998, S. 288, Abb. 12.

² Möller 2000, S. 50 f.

³ Baker 1998.

⁴ Bursche 1980, S. 59 f.

69

CHRISTIAN BENJAMIN RAUSCHNER (1723–1793)
Frankfurt a. M., zwischen 1747 und 1767

SALOME MIT DEM HAUPT DES JOHANNES

Inv. Nr. Wac 52

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 177, Nr. 551: *Herodias sitzt hinter einem Tische, worauf das Haupt Johannis liegt. Figur bis auf die Knie mit gemalten Hintergrunde. Größe und Rahm sind wie bey N° 547* [Kat. Nr. 90: *Der Rahm ist von Schnitzwerk und verguldet*].

Rahmenmaße: H. 24,5 cm, B. 21,8 cm, T. 6,3 cm, innen: H. 18 cm, B. 15 cm; H. der Figur ca. 11 cm.

Vor einer palastartigen Architekturkulisse ist Salome als eine üppige Frauengestalt mit hoch aufgetürmtem, blondem Haar und perlengeschmückt dargestellt. Entsprechend der

Mode aus der Zeit um 1700 trägt sie einen stoffreichen altrosa Mantel über einem spitzenbesetzten hellen Gewand mit weitem Ausschnitt, das sie mit einer Hand an der Schulter hält. Sie kniet vor einem mit einem dunklen Tuch bedeckten Tisch, auf dem die Schüssel mit dem Haupt Johannes des Täufers steht. Es ist bärtig und mit blondem, lockigem Haar, geschlossenen Augen und leicht geöffnetem Mund dargestellt. Den Hintergrund bildet der Abendhimmel.

Hochrelief aus gefärbtem, bemaltem und lackiertem Wachs, gegossen und bossiert, mit Glas- und Wachspierlen auf einer rechteckigen, beidseitig bemalten Glasplatte. Das Inkarnat der Salome hellrosa mit rötlichen Wangen und Lippen. Ihr hellblondes Haar nachbossiert. Hellgrau bemaltes Untergewand mit bossierten Spitzen, das stoffreiche Kleid aus rosafarbenem Wachs. Die Halskette aus Wachspierlen. Die Draperie dunkelbraun bemalt mit goldenen Fransen. Der Rand der Schale mit Glaspierlen besetzt, innen dunkelrot bemalt. Der Kopf des Johannes mit dunklem Inkarnat, am Hals dunkelrot bemalt. Die Palastarchitektur auf das Glas gemalt, der Himmel in Hinterglasmalerei.

Auf der Kämpferplatte des Säulenpostamentes in Gelb die Signatur: *CBRauschner fecit*.

In profiliertem, vergoldetem Kastenrahmen, dessen Seitenflächen gelb gestrichen sind. Oben ein beweglicher Ring für die Aufhängung.

Bei der Restaurierung 1962 gereinigt und neu zusammengesetzt. Der Kopf der Salome neu befestigt, Nase, Hals und Haare neu modelliert. Mehrere Retuschen. Die Signatur verblaßt. Die Rückwand des Rahmens erneuert.

Das Relief ist als Gegenstück zu Kat. Nr. 68 anzusehen.

Literatur: Riegel 1887, S. 208, Nr. 52 – Riegel 1891, S. 207, Nr. 52 – Riegel 1897, S. 277, Nr. 52 – Pyke 1973, S. 118.

JL

70

CHRISTIAN BENJAMIN RAUSCHNER (1723–1793)
Frankfurt a. M., zwischen 1747 und 1767

SYRINX UND PAN

Inv. Nr. Wac 26

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 169, Nr. 519: *Ein großes colorirtes Wachs bild 17 z. hoch und 11 z. breit. Die Nympe Syrinx schläft unter einem hohen Baume und wird von dem Pan belauscht. Im Hintergrunde siehet man die Verwandlung dieser Nympe in Schilfrohr, u. der breite verguldete Rahmen ist mit Schnitzarbeit verzieret.*

Rahmenmaße: H. 56,6 cm, B. 41,7 cm, T. 9 cm, innen: H. 40,7 cm, B. 26 cm.

Unter hohen Bäumen, zwischen denen eine Draperie gespannt ist, liegt die Nympe Syrinx schlafend auf hellen Laken. Neben ihr ruht Amor, während zu ihren Füßen der kauernde Pan, einen Ziegenbock neben sich, das Laken der



Kat. 69

Nymphe zurückschlägt und sie verzückt betrachtet. Rechts im Hintergrund ist Syrinx dargestellt, die sich der Liebe des Pan entzieht, indem sie auf ihr Flehen hin in ein Schilfrohr verwandelt wird (nach Ovid, *Metamorphosen* I, 689 ff.). Im Baum darüber befindet sich eine weiße Taube, im Hintergrund sind weitere Bäume.

Hochrelief, zum Teil freiplastisch, aus gebleichtem, gefärbtem, bemaltem und lackiertem Wachs, gegossen und bossiert, mit Staub- und Wachspierlen, Moos und Papier auf einer rechteckigen, beidseitig bemalten Glasplatte. Das helle

Inkarnat der Nymphe an Wangen, Händen, Füßen, Ellbogen und Knien blaßrot getönt, das Haar hellbraun. Draperie und Laken aus gebleichtem Wachs, die Spitzen bossiert und weiß gefäßt. Der Schmuck aus Staubperlen und lackierten Wachspierlen. Die Bäume dunkelbraun, das Laubwerk dunkelgrün bemalt, die Blumen aus Papier, die Pflanzen teilweise aus Moos. Der Vogel aus lackiertem Wachs. Der Himmel in Hinterglasmalerei.

Unten links auf einem Stein in Gold die Signatur: *CBRauschner Fecit.*



Kat. 70

Unter Glas in einem vergoldeten Kastenrahmen mit Profilen, die an den Ecken jeweils mit Rocailles in reliefiertem Stuck belegt und teilweise graviert sind (wie Kat. Nr. 64). Die Außenseiten geschweift abgeschrägt und gelb gestrichen. An der Unterseite ein aufgeklebtes Papierschildchen mit der aufgedruckten Inventarnummer: *Nro. 519* (Ende 18. Jahrhundert). Oben an der Rückseite eine bewegliche, aus Metallblech geschnittene Öse mit ornamentalem Umriß für die Aufhängung (18. Jahrhundert).

Mehrfach restauriert, zuletzt 1962. Dabei gereinigt und gefestigt, die Füße der Liegenden, die Figur des Amor, Kopf, Arme und Bein des Satyrn sowie die Beine des Ziegenbocks überarbeitet. Die Draperie aus gebleichtem Wachs weiß deckend übermalt, der Baum links stark geglättet, Geäst und Laubwerk neu befestigt. Die Vegetation im Vordergrund teilweise erneuert, die Bäume rechts vor der Gruppe von Pan und Syrinx sowie die Gruppe selbst überarbeitet. Die Wachsmalerei auf der Glasplatte teilweise zerstört, die Hinterglasmalerei weitgehend erneuert. Die Stuckrocailles des Rahmens rechts oben beschädigt.

Literatur: Riegel 1887, S. 207, Nr. 26 – Riegel 1891, S. 206, Nr. 26 – Riegel 1897, S. 276, Nr. 26 – Pyke 1973, S. 118.

JL

71

CHRISTIAN BENJAMIN RAUSCHNER (1723–1793)
Frankfurt a. M., 1761

ANTIOPE UND ZWEI SATYRN

Inv. Nr. Wac 27

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 169, Nr. 520: *Ein anderes [colorirtes Wachsbild] von derselben Größe. Venus schläft unter einem alten Eichbaume und wird von ein Paar Satyrs belauscht. Der Rahm ist wie Voriger [Kat. Nr. 70: der breite verguldete Rahmen ist mit Schnitzarbeit verzieret].*

Rahmenmaße: H. 55,7 cm, B. 41,2 cm, T. 10 cm, innen: H. 40,5 cm, B. 26 cm.

Unter einer Gruppe hoher Eichen liegt schlafend eine junge Frau auf einem Lager aus mehreren mit Spitzen besetzten Tüchern. Ihr nackter Körper ist mit Juwelenbändern geschmückt und ihr Haar mit Perlenschnüren durchwirkt. An ihrer Seite befinden sich zwei lüsterne Satyrn, von denen einer sie genau betrachtet. Im Geäst sitzt eine Elster, zu Füßen des Baumes sind Blumen und andere Pflanzen sowie eine Echse. Den Hintergrund bilden Bäume vor einer Berglandschaft.

Hochrelief, zum Teil freiplastisch, aus gebleichtem, gefärbtem, bemaltem und lackiertem Wachs, gegossen und bossiert, mit Moos, Papier, Staub-, Glas- und Wachsperlen auf einer rechteckigen, beidseitig bemalten Glasplatte. Das helle Inkarnat der Schlafenden an Wangen, Händen, Füßen, Ellbogen und Knien blaßrot, das Haar braun bemalt. Die Tücher gegossen aus gebleichtem Wachs, die Spitzen nachbossiert und weiß gefaßt. Der Schmuck aus Staubperlen, blauen und grünen Glasperlen und lackierten Wachsperlen.

Die Bäume dunkelbraun, das Laubwerk dunkelgrün bemalt, die Blumen aus Papier, die übrigen Pflanzen teilweise aus Moos. Das Getier aus lackiertem Wachs. Die Berglandschaft in Hinterglasmalerei.

Unten links auf einem Stein in Gelb die Signatur:
CBRauschner Fecit 1761.

Unter Glas in einem vergoldeten Kastenrahmen mit Profilen, die an den Ecken sowie an den Seiten jeweils mit Rocailles in reliefiertem Stuck belegt und teilweise graviert sind (ähnlich Kat. Nr. 84). Die Außenseiten geschweift abgeschrägt und gelb gestrichen. An der unteren Profileiste ein aufgeklebtes braunes Schildchen mit der aufgedruckten Nummer: 27 (Ende 19. Jahrhundert), an der Unterseite ein aufgeklebtes Papierschildchen mit der aufgedruckten Inventarnummer: *Nro. 520* (Ende 18. Jahrhundert). Oben an der Rückseite eine aus Metallblech geschnittene Öse für die Aufhängung (18. Jahrhundert).

Mehrfach restauriert, zuletzt 1962. Dabei gereinigt und neu zusammengesetzt, zahlreiche Eingriffe und Retuschen: der linke Arm und der rechte Fuß der Liegenden neu befestigt, das linke Bein neu modelliert, die gesamte Oberfläche verputzt. Die Satyrn stark überarbeitet, ebenso die teilweise geglättete Tuchdraperie. Der linke Baum erneuert. Das Laubwerk unvollständig erhalten. In der Schlafenden ein Riß quer über die Brust. Zahlreiche Risse zwischen der Liegenden und der Draperie und in den Bäumen. Die Wachsmalerei auf der Glasplatte bis auf geringe Reste (im Laubwerk der Bäume und rechts am Rand) zerstört, die Hinterglasmalerei erneuert. Die Stuckrocailles rechts unten leicht beschädigt, die Vergoldung geringfügig abgeplatzt.

Die Darstellung zeigt nach Ovids *Metamorphosen* (VI, 110f.) die schlafende Antiope, der sich Jupiter in Gestalt eines Satyrn nähert. Eine zweite, nahezu übereinstimmende Version dieses Themas stellte Rauschner in einem etwas kleineren Relief im Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg dar.¹ Es unterscheidet sich vor allem durch ein im Geäst des Baumes aufgehängtes, fransenbesetztes Tuch. Die Schlafende trägt eine andere Frisur und anderen Schmuck, auch die Draperie des Lagers ist abweichend gestaltet.

Literatur: Riegel 1887, S. 207, Nr. 27 – Riegel 1891, S. 206, Nr. 27 – Riegel 1897, S. 276, Nr. 27 – Pyke 1973, S. 118 – Theuerkauff/Möller 1977, S. 138 – Bott 1998, S. 122, Abb. 5.

JL

¹ Inv. Nr. 1927.8 (H. 34,5 cm, B. 29,4 cm, mit Rahmen): Theuerkauff/Möller 1977, S. 136 ff., Nr. 78.



Kat. 71



Kat. 72

DIE DREI GRAZIE

Inv. Nr. Wac 25

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 169, Nr. 521: *Noch ein dergl. [colorirtes WachsBild] mit den drey Grazien, die unter einem Baume stehen. Größe und Rahm sind wie bey N° 519 [Kat. Nr. 70: der breite verguldete Rahmen ist mit Schnitzarbeit verzieret].*

Rahmenmaße: H. 54 cm, B. 39 cm, T. 10,7 cm, innen: H. 41,3 cm, B. 26,8 cm; H. der Figuren 15 bzw. 16 cm.

Neben einer monumentalen Baumgruppe stehen die drei Grazien. Sie werden als Aktdarstellungen in jeweils anderer Pose gezeigt. Die Dreiergruppe wird beherrscht von der mittleren, in Rückenansicht gegebenen Gestalt. Sie wendet sich nach links und hat ihren Arm auf die Schulter der linken, in Dreiviertelansicht posierenden Figur gelegt, während sie die rechts in Profilansicht Dargestellte an der Hand nimmt. Die drei Frauen sind reich geschmückt mit juwelenbesetzten Ohrgehängen, Armbändern und quer über ihre nackten Körper gelegten Ketten. Von ihrem im Stil des Rokoko frisierten, mit Perlschnüren durchwirktem Haar fallen helle Schleier bis auf den Boden herab. Den Hintergrund bilden ein Landschaftsausblick und ein Abendhimmel.

Hochrelief, zum Teil freiplastisch, aus gefärbtem, bemaltem und lackiertem Wachs, gegossen und bossiert, mit Staub- und Glasperlen, Papier und Moos auf einer rechteckigen, rückseitig bemalten Glasplatte. Die Grazien jeweils in unterschiedlichen Inkarnatstönen, bei der Rückenfigur das Haar blond, bei der rechten Figur schwarz, bei der linken braun. Der Schmuck aus Staubperlen und kleinen roten Glasperlen. Die Baumstämme dunkelbraun gefärbt und bemalt, der Boden in Braun-, Ocker- und Grüntönen. Die Vögel in den Bäumen grün, schwarz und braun lackiert sowie mit weißen Flecken bemalt. Die Blumen aus Papier, die Pflanzen aus Moos. Die Abendlandschaft in Hinterglasmalerei.

Rechts unten auf einem Stein in Gold signiert:
CBRauschner / Fecit.

Unter Glas in einem vergoldeten Kastenrahmen mit zum Teil gravierten Profilen und stark plastischen, in den Formen sehr reichen Rocailles, an den Rahmeninnenecken mit kleinen Blüten belegt. Die Seitenflächen des Rahmens gelb gestrichen, an der Unterseite ein aufgeklebtes Papierschildchen mit der gedruckten Inventarnummer: Nro. 521 (Ende 18. Jahrhundert). Oben eine aus Metallblech geschnittene bewegliche Öse (18. Jahrhundert).

Bei der Restaurierung 1962 gereinigt und gefestigt, zahlreiche Retuschen. Das Gesicht der rechten Figur neu modelliert, die Füße aller drei Frauen übergangen. Die Vegetation des Vordergrundes teilweise erneuert. Die Knie der linken Gestalt sowie Hals und Oberarm der Rückenfigur gebrochen. Die Schleier stark beschädigt, ebenso Stamm, Geäst und Blattwerk des Baumes rechts. Die Hinterglasmalerei weitgehend erneuert. Der Rahmen in den Fugen gerissen,

Stuck und Vergoldung teilweise abgeplatzt, die Vergoldung zum Teil abgerieben.

Die Figurenkomposition basiert auf einer klassischen Formulierung dieses Themas, wie sie im Rückgriff auf die Antike seit der Renaissance geläufig war. In ähnlicher Weise hatte bereits Raffael (1483–1520) die drei Göttinnen in seinem durch einen Stich von Marcantonio Raimondi (1480–1530) überlieferten Gemälde mit dem Urteil des Paris dargestellt.¹

Wie auch bei anderen Arbeiten Rauschners mit mythologischer Thematik sind die Gestalten nicht im Sinne eines klassisch-antiken Formkanons idealisiert, sondern sie sind im Typus, den Proportionen und den Details wie Haartracht und Schmuck ganz auf den Geschmack des Rokoko abgestimmt. Das Thema verliert dadurch seine Zeitlosigkeit, das scheinbar Individuelle der Figuren verleiht der Darstellung etwas Genrehaftes und wird zur Schaustellung von drei höfischen Damen als Grazien. Daß in solchen Darstellungen jedoch keine direkten Porträts zu sehen sind, beweist die Tatsache, daß entsprechende Sujets mit kleinen Varianten, die den Charakter der Szene nicht verändern, auch bei anderen Wachsbossierern wiederkehren.

Literatur: Riegel 1887, S. 207, Nr. 25 – Riegel 1891, S. 206, Nr. 25 – Riegel 1897, S. 276, Nr. 25 – Pyke 1973, S. 118 – Walz 1991b, S. 66 – Walz 1993b, S. 74.

JL

¹ Bartsch, Bd. 26, 1978, S. 242, Nr. 245.

73

CHRISTIAN BENJAMIN RAUSCHNER (1723–1793)
Frankfurt a. M., zwischen 1747 und 1767

VENUS UND AMOR IN DER SCHMIEDE DES VULKAN

Inv. Nr. Wac 32

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 171, Nr. 526: *Ein dito [historisches Bild]. Venus und Cupido besuchen den Vulkan in seiner Höle. Größe und Rahm sind wie bey N° 524 [Kat. Nr. 55: der Rahmen ist verguldet u. mit Schnitzwerk verzieret].*

Rahmenmaße: H. 37,4 cm, B. 42,6 cm, T. 7,1 cm, innen: H. 29,4 cm, B. 35 cm; H. der Venus ca. 17 cm, H. des Vulkan ca. 20 cm.

Venus erscheint als blonde, nahezu unbekleidete Frauengestalt mit reichem Schmuck aus Perlenschnüren, einem goldenen Diadem im Haar und einem um Rücken und Schulter geschlungenen Mantel. Sie schwebt auf Wolken im Abendhimmel herab, begleitet von dem geflügelten, rundlichen Amor, der sich daumenlutschend an sie schmiegt. Im Eingang seiner Höhle sitzt auf einem Felsblock der bärtige und dunkelhäutige Vulkan, der seine Arbeit unterbrochen hat. Er lehnt, beide Hände untätig über dem Stiel eines Hammer zusammengelegt, an einem Amboß und blickt gebannt auf seine Gemahlin Venus. Diese kommt aus dem Olymp zu ihm, um Waffen für ihren Sohn Aeneas zu erbitten, die ihn vor dem Untergang im trojanischen Krieg bewahren sollen.



Kat. 73

(nach Vergil, *Aeneis* 8, 369 ff.). Neben Vulkan liegen verschiedene Werkzeuge und Teile von Rüstungen. Im Hintergrund arbeiten tief in der Höhle zwei seiner Gehilfen im Schein des Feuers.

Hochrelief, zum Teil freiplastisch, aus gefärbtem, bemaltem und lackiertem Wachs, gegossen und bossiert, mit Glas- und Wachsperlen, Federn und Schnur auf einer rechteckigen, rückseitig bemalten Glasplatte. Die Figuren von Venus, Amor und Vulkan gegossen und nachbossiert, gegossen wohl auch der Brustpanzer, ein Teil der Werkzeuge und die Steine im Vordergrund. Das Inkarnat der Figuren in den üblichen zwei Schattierungen, bei Vulkan und seinen Gehilfen auch rotbraun. Der Mantel der Venus aus rötlichem Wachs, ihr Schmuck aus Staub-, Glas- und Wachsperlen. In dem braunen Köcher Pfeile mit Eichelhäherfedern. Der freiplastisch bossierte Bogen Amors mit Schnur. Vulkan trägt einen dunkelgrünen Mantel, sein dichtes Haar ist schwarzbraun. Die Höhle sowie die Wolken sind als Flachrelief in Wachs bossiert.

Rechts unten auf einem Stein in Gold die Signatur: *CBR* (ligiert).

Unter Glas in einem vergoldeten Kastenrahmen mit teilweise gravierten Profilen, an den Ecken belegt mit Rocaille-Ornamenten in Stuck (wie Kat. Nr. 55–57). Die abgeschrägten Außenseiten des Rahmens leicht profiliert und gelb gestrichen. Auf dem Rahmen unten ein braunes Etikett mit der Inventarnummer: 32 (Ende 19. Jahrhundert), an der Unterseite ein aufgeklebtes Papierschildchen mit der aufgedruckten Inventarnummer: *Nro. 526* (Ende 18. Jahrhundert). Oben an der Rückseite ein beweglicher Ring für die Aufhängung.

Bei der Restaurierung 1962 gereinigt und gefestigt, einige Retuschen. Die Höhlenwand mehrfach mit hellem Wachs ergänzt. Mehrere Risse im Oberkörper der Venus, im rechten Bein des Amor und im rechten Bein des Vulkan unterhalb des Knies. Zahlreiche Risse in den Wolken, kleine Ausbrüche im Erdreich. Einige Perlen verloren. Signatur fast völlig verblaßt. Stuck und Vergoldung am Rahmen mehrfach abgeplatzt.

Literatur: Riegel 1887, S. 207, Nr. 32 – Riegel 1891, S. 206, Nr. 32 – Riegel 1897, S. 276, Nr. 32 – Pyke 1973, S. 118.

JL



Kat. 74

74

CHRISTIAN BENJAMIN RAUSCHNER (1723–1793)
Frankfurt a. M., zwischen 1747 und 1767

HERKULES UND AMOR

Inv. Nr. Wac 61

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 176 f., Nr. 548: *Ein dito [ähnliches Bild]. Herkules sitzt auf einem Steine und spinnet, neben ihm sitzt Cupido. Der Grund ist Prospect eines Tempels und gemalt. Größe und Rahm sind wie bey Vorigem [Kat. Nr. 90: Der Rahm ist von Schnitzwerk und verguldet].*

Rahmenmaße: H. 20,3 cm, B. 19,2 cm, T. 6,4 cm, innen: H. 11,5 cm, B. 11 cm; H. des Herkules: ca. 5,5 cm.

Auf einem Felsblock neben einem Baum sitzt Herkules, im Profil nach rechts und den Rücken dem Betrachter zugewendet. Er hält eine Spindel in seiner linken Hand. Der geflügelte Amor mit Bogen und Köcher lehnt sich an das rechte Knie des Herkules und blickt zu ihm auf. Im Mittel- und Hintergrund sind mehrere säulengeschmückte Gebäude.

Relief aus gefärbtem, bemaltem und lackiertem Wachs auf einer rechteckigen, beidseitig bemalten Glasplatte. Die Figuren, die Keule des Herkules und möglicherweise auch die Steinbrocken gegossen. Das Inkarnat in einem hellen, leicht rosafarbenen Ton, das Lententuch des Herkules und der Flügel Amors aus elfenbeinfarbenem Wachs, der Flügel außerdem weiß bemalt. Bart und Haar des Herkules rötlich-

braunes Wachs, dasjenige Amors gelbes Wachs, jeweils mit Lack überzogen. Die Keule braun bemalt. Das Erdreich aus braunrot gefärbtem Wachs, teilweise nachbossiert und in hellem Ocker bemalt. Der Mittelgrund einschließlich der Tempel und der Vegetation in dünner Wachsschicht auf die Vorderseite der Glasplatte aufgemalt, der abendliche Himmel Hinterglasmalerei.

Vorn links auf einem Stein in Gelb die Signatur:
CBRauschner/Fecit.

Unter Glas in einem tiefen, vergoldeten Kastenrahmen mit Profilen und geschnitzten Ornamenten in Rokokoformen (wie Kat. Nr. 54 und 90), dessen Außenseiten in einem geschwungenen Profil abgeschrägt sind. Oben an der Rückseite eine aus Metallblech geschnittene Öse für die Aufhängung (18. Jahrhundert).

Bei der Restaurierung 1962 zahlreiche Eingriffe und Retuschen; die Figur Amors stark restauriert und neu befestigt, ebenso die linke Hand des Herkules. Im rechten Unterschenkel des Herkules und unterhalb seines linken Fußes im Steinblock ein Riß. Die horizontal als Erdreich aufliegende Wachsschicht hat sich vor allem rechts verzogen und angehoben. In den Gehrungen des Rahmens kleine Risse.

Die Darstellung des Herkules mit Spindel verweist auf eine Episode in dessen Heldenvita, der zufolge er aus Liebe zu der lydischen Königin Omphale sein Löwenfell und seine Keule abgelegt und sich in Frauenkleidern an den Spinnrocken gesetzt habe.

Die gleiche Figurengruppe kehrt in einem von Joseph Ignaz Eichler (1714–1763) signierten Wachsrelief mit der Darstellung von Herkules und Omphale wieder (Kat. Nr. 32). Das beiden Bossierungen gemeinsame kompositionelle Vorbild, möglicherweise italienischer Provenienz, ist bislang nicht bekannt.

Literatur: Riegel 1887, S. 209, Nr. 61 – Riegel 1891, S. 208, Nr. 61 – Riegel 1897, S. 278, Nr. 61 – Pyke 1973, S. 118.

JL

75

CHRISTIAN BENJAMIN RAUSCHNER (1723–1793)
Frankfurt a. M., zwischen 1747 und 1767

NACKTE FRAU MIT FLASCHEN

Inv. Nr. Wac 39

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 172, Nr. 533: *Ein unter ein Paar Bäumen sitzendes nacktes Frauenzimmer mit Arm-bändern und einer Leibschnur von kleinen Perlen. Zur Linken stehen auf einem Postament einige kleine Flaschen, Figuren und Bäume sind von colorirtem Wachs, der Grund ist aber gemalet. Es ist 10 Zoll hoch, 8 z. breit und der Rahm ist verguldet.*

Rahmenmaße: H. 39 cm, B. 32,2 cm, T. 7,5 cm, innen: H. 24 cm, B. 18 cm; H. der Figur ca. 11 cm.

Auf einem mit verschiedenen Tüchern bedeckten Felsblock sitzt eine üppige, nackte Frau mit übereinandergeschlagenen Beinen. Sie ist mit mehreren Perlenbändern und Ohringen reich geschmückt, im Haar trägt sie einen Schleier. Vor ihr befindet sich am linken Bildrand ein ebenfalls mit Stoff verhülltes Postament, auf dem mehrere Glasflaschen stehen. Eine größere Flasche am Boden trägt die Aufschrift *Krampanpuli*.¹ Im Vordergrund befinden sich zahlreiche Pflanzen, eine Eidechse und eine Schnecke. Eingerahmt wird die Szene von mehreren Laubbäumen, den Hintergrund bildet ein bewölkter Himmel.

Hochrelief aus gebleichtem, gefärbtem, bemaltem und lackiertem Wachs, gegossen und bossiert, mit Glas, Steinchen, Staub- und Glasperlen, Moos und Wurzelwerk auf einer rechteckigen, rückseitig bemalten Glasplatte. Das Inkarnat hell, die Wangen, Ellbogen, Hände und Knie rötlich getönt, die Lippen rot, Augen und Brauen schwarzbraun bemalt. Der Schmuck aus Staubperlen, kleinen anthrazitfarbenen Steinchen und roten Glasperlen. Das Untergewand gebleichtes, elfenbeinfarbenes Wachs, die Spitzen bossiert. Das in der Oberfläche strukturierte Tuch auf dem Postament rot und golden. Der Baumstamm elfenbeinfarbenes, an der Oberfläche braun gefärbtes Wachs, teilweise nachbossiert, zum Teil mit Moos und Wurzelwerk belegt. Die Blätter aus dunkelgrünem Wachs. Die Flaschen aus farbigem Glas, Eidechse und Schnecke aus lackiertem Wachs. Die Büsche im Hintergrund und der Abendhimmel Hinterglasmalerei.

Vorne in der linken Ecke auf einem Stein in Gold die Signatur: *CBRauschner Fecit.*

Unter Glas in einem breiten, vergoldeten Kastenrahmen mit ornamentierten und gravierten Profilen (wie Kat. Nr. 62, 65, 76, 78, 79). An der unteren Schräge ein aufgeklebtes Papierschildchen mit der aufgedruckten Inventarnummer: *Nro. 533* (Ende 18. Jahrhundert). An der Oberseite ein beweglicher Ring für die Aufhängung.

Bei der Restaurierung 1962 gereinigt und gefestigt, zahlreiche Retuschen. Der Baum rechts neu zusammengesetzt. Im Blattwerk Fehlstellen, einige Schmucksteine verloren. Risse im Vordergrund, Kratzspuren in der Hintergrundmalerei.

Literatur: Riegel 1887, S. 208, Nr. 39 – Riegel 1891, S. 207, Nr. 39 – Riegel 1897, S. 277, Nr. 39 – Pyke 1973, S. 118.

SKL

¹ Im 18. Jahrhundert war *Krambambuli* die Bezeichnung für einen Kirschbranntwein.



Kat. 75

76

CHRISTIAN BENJAMIN RAUSCHNER (1723–1793)
Frankfurt a. M., zwischen 1747 und 1767

NACKTE FRAU MIT FRÜCHTEN

Inv. Nr. Wac 40

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 172 f., Nr. 534: *Ein ähnliches Bild von derselben Größe. Ein nacktes mit kleinen Perlen geschmücktes Frauenzimmer sitzt unter einem*

Baume. Zur Linken liegen auf einem Postument allerley Früchte. Der Rahm ist wie Voriger [Kat. Nr. 75: der Rahm ist verguldet].

Rahmenmaße: H. 38,3 cm, B. 32,7 cm, T. 6,7 cm, innen: H. 24 cm, B. 18 cm; H. der Figur: ca. 11 cm.

Unter einem ausladenden Baum sitzt eine nackte, etwas füllige Frau mit übereinander geschlagenen Beinen auf einem Steinblock, der mit einem spitzenbesetzten Tuch bedeckt ist. Sie hat langes, dunkles Haar, das mit mehreren Perlen



Kat. 76

und einem Diadem geschmückt ist. An den Armen und Handgelenken sowie quer über den Körper trägt sie Schmuckbänder. Vor ihr befindet sich ein teilweise von schweren Stoffen verhülltes Postament, darauf steht ein Korb mit verschiedenen Früchten (Birnen, Äpfel, Trauben, Pflaumen, eine Zitrone). Im Baum sitzt eine Amsel, am Fuß des Stammes ist eine Eidechse. Den Hintergrund bilden Büsche und ein Abendhimmel.

Hochrelief aus gebleichtem, gefärbtem, bemaltem und lackiertem Wachs, gegossen und bossiert, mit Steinchen, Staub- und Glasperlen, Moos und Wurzelwerk, teilweise gefärbt, auf einer rechteckigen, rückseitig bemalten Glasplatte. Das Inkarnat hell, die Wangen, Ellbogen, Hände und Knie rötlich getönt. Die Lippen rot, Augen und Brauen schwarzbraun bemalt. Der Schmuck aus Staubperlen, anthrazitfarbenen Steinchen und roten Glasperlen. Die Blume im Haar, das Band über der Brust und der Mantel aus weinrotem bzw. zinnoberrotem Wachs. Das Unterge-

wand gebleichtes elfenbeinfarbenes Wachs, die Spitzen bossiert. Das in der Oberfläche strukturierte Tuch auf dem Postament rot und golden. Der Baumstamm elfenbeinfarbenes, an der Oberfläche braun gefärbtes Wachs, teilweise nachbossiert, zum Teil mit natürlichem Moos und Wurzelwerk belegt. Die Blätter bossiert aus dunkelgrünem Wachs. Die Amsel und Eidechse sowie die Früchte im Korb aus lackiertem Wachs. Die Büsche im Hintergrund und der Abendhimmel in Hinterglasmalerei.

Vorn links auf einem Stein in Relief die Signatur: CBR.

Unter Glas in einem breiten, vergoldeten Kastenrahmen mit ornamentierten und gravierten Profilen (wie Kat. Nr. 62, 65, 75, 78, 79). An der unteren Schräge ein aufgeklebtes Papierschildchen mit der aufgedruckten Inventarnummer: Nro. 534 (Ende 18. Jahrhundert). An der Oberseite ein beweglicher Ring für die Aufhängung.

Bei der Restaurierung 1962 gereinigt und gefestigt, verschiedene Retuschen. Der Kopf der Figur neu angesetzt, das Gewand geglättet. Die Finger an der rechten Hand der Figur gebrochen. Im Baum mehrere Risse und kleine Ausbrüche im Blattwerk.

Literatur: Riegel 1887, S. 208, Nr. 40 – Riegel 1891, S. 207, Nr. 40 – Riegel 1897, S. 277, Nr. 40 – Pyke 1973, S. 118.

JL

77

CHRISTIAN BENJAMIN RAUSCHNER (1723–1793)
Frankfurt a. M., zwischen 1747 und 1767

ALLEGORIE DER VERGÄNGLICHKEIT

Inv. Nr. Wac 41

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 173, Nr. 535: *Dito [ein ähnliches Bild] mit einem nackten sitzenden Frauenzimmer, so auch mit kleinen Perlen geschmückt ist und den Kopf zum Schlafen auf einen Tisch gelegt hat, worauf Blumen, Perlen und dergl. Zierathen liegen. Der Rahm ist wie bey N° 533 [Kat. Nr. 75: der Rahm ist verguldet].*

Rahmenmaße: H. 33,4 cm, B. 27,6 cm, T. 5,9 cm, innen: H. 24 cm, B. 18,3 cm; H. der Figur 10,5 cm.

Vor einer weiten Landschaft unter einem abendlichen Himmel sitzt schlafend eine junge, mit Juwelen geschmückte, unbekleidete Frau auf einem mit ihrem spitzenbesetzten Untergewand bedeckten Schemel. Sie hat ihr Haupt, dessen kunstvoll gekämmtes, blondes Haar von Perlen und Blumen durchwirkt ist, in ihre auf ein marmoriertes Postament gelegten Arme gebettet. Vor ihr liegen auf dem mit einer goldenen Bordüre bestickten und mit goldenen Fransen besetzten Tuch mehrere Schmuckstücke und verschiedene Blumen (Rosen, Narzissen, Lilien, Tulpen und Märzenbecher), zwischen denen eine weiße Taube hockt. Zu Füßen des Postamentes ist ein Korb mit Früchten, auf dessen Rand ein Vogel sitzt. Rechts befindet sich ein hoher Baum mit einem Vogel im Geäst, davor zwischen dichtem Pflanzenwerk eine Ente und ein Frosch.

Hochrelief, zum Teil freiplastisch, aus gebleichtem, gefärbtem, bemaltem und lackiertem Wachs, gegossen und bossiert, mit Steinchen, Staubperlen, Moos, Papier auf einer rechteckigen, rückseitig bemalten Glasplatte. Das helle Inkarnat der Frau an Wangen, Händen, Füßen, Ellbogen und Knien blaßrot getönt, das Haar hellbraun. Ihr Untergewand aus gebleichtem Wachs, die Spitzen bossiert und weiß gefaßt. Der Schmuck aus Staubperlen und kleinen anthrazitfarbenen Steinchen. Die rote Draperie mit golden bemalten Fransen und bossierter Bordüre. Das in verschiedenen Rottönen, Grau und Weiß marmorierte Postament an der Oberfläche lackiert. Der Baum dunkelbraun mit weißen Flecken bemalt, die Pflanzen aus lackiertem Papier und Wachs, die Tiere bis auf die Ente aus lackiertem Wachs. Der Himmel in Hinterglasmalerei.

Unten links auf einem Stein in Relief signiert mit dem ligierten Monogramm: CBR in Gelb.

Unter Glas in einem vergoldeten Kastenrahmen mit in Relief ornamentierten und gravierten Profilen (wie Kat. Nr. 61, 87, 88). Die Außenseiten abgeschrägt und gelb gestrichen. An der Unterseite ein aufgeklebtes Papierschildchen mit der aufgedruckten Inventarnummer: Nro. 531 (Ende 18. Jahrhundert), auf der Rückseite in Bleistift beschriftet: Wac 41. An der oberen Schräge ein beweglicher Ring für die Aufhängung. Rahmen vermutlich vertauscht mit Kat. Nr. 62.

Bei der Restaurierung 1962 gereinigt und gefestigt. Der Baum übermalt, die Hinterglasmalerei teilweise erneuert. Glasplatte mit Pappe hinterlegt. Das Haar der Frau, das Laub des Baumes und die Vegetation im Vordergrund unvollständig erhalten. Risse durch beide Knie und Füße, entlang der linken Wade, im Postament, in Stamm und Geäst des Baumes sowie im Erdreich des Vordergrundes.

Literatur: Riegel 1887, S. 208, Nr. 41 – Riegel 1891, S. 207, Nr. 41 – Riegel 1897, S. 277, Nr. 41 – Pyke 1973, S. 118.

JL

78

CHRISTIAN BENJAMIN RAUSCHNER (1723–1793)
Frankfurt a. M., zwischen 1747 und 1767

VENUS BEI DER TOILETTE

Inv. Nr. Wac 42

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 173, Nr. 536: *Dito [ein ähnliches Bild] mit einem unter einem Baume sitzenden nackten Frauenzimmer, die auch eine Schnur von kleinen Perlen um den Leib hat. Zur Rechten ist eine Staude, worauf ein Spiegel steht. Der Rahm ist wie um N° 533 [Kat. Nr. 75: der Rahm ist verguldet].*

Rahmenmaße: H. 38,5 cm, B. 32 cm, T. 7,5 cm, innen: H. 23,5 cm, B. 17,5 cm; H. der Figur: ca. 11,5 cm.

Die juwelengeschmückte Venus sitzt auf einem mit Kleidungsstücken bedeckten Sockel vor einem Marmorpostament, auf dem ein mit Blumengirlanden behängter Spiegel



Kat. 77

steht, und hält mit beiden Händen ein spitzenbesetztes Untergewand vor die Brust, während sie ihr Haupt mit dem lang herabfallenden, perlendurchwirkten Haar dem Betrachter zuwendet. Hinter ihr ist eine Eiche, auf der eine Elster und ein Eichhörnchen sitzen, zu ihren Füßen befinden sich ein Frosch, ein Hahn und eine Henne sowie ein Wiesel. Links vorne erscheint neben blauen Hyazinthen ein Rebhuhn im Nest. Den Hintergrund bildet der Abendhimmel.

Hochrelief, zum Teil freiplastisch, aus gebleichtem, gefärbtem, bemaltem und lackiertem Wachs, gegossen und bossiert, mit Spiegelglas, Moos, Papier, teilweise lackiert, Staub- und Wachspierlen auf einer rechteckigen, rückseitig bemalten Glasplatte. Das helle Inkarnat der Venus an Wangen, Ellbogen und Knien blaßrot getönt, das Haar mittelbraun, ihr Untergewand aus gebleichtem Wachs, die Spitzen bossiert und weiß bemalt, der Mantel rot-golden, innen



Kat. 78

dunkelgrün. Der Schmuck aus Staubperlen und lackierten Wachspserlen. Auf dem in verschiedenen Rottönen und Grün marmorierten und lackierten Postament steht auf einem rot bemalten Tuch mit goldenen Fransen ein Spiegel aus Glas in Rocaillerahmen. Der Baum dunkelbraun und grün bemaltes Wachs, die Pflanzen aus Papier und Wachs, die Tiere aus lackiertem Wachs. Der Hintergrund in Hinterglasmalerei.

Unten links auf einem Stein in Relief signiert mit dem ligierten Monogramm: *CBR*.

Unter Glas in einem breiten, vergoldeten Kastenrahmen mit ornamentierten und gravierten Profilen (wie Kat. Nr. 62, 65, 75, 76, 79). Die Seitenflächen abgeschrägt und gelb gestrichen. An der Unterseite ein aufgeklebtes Papierschildchen mit der aufgedruckten Inventarnummer: *Nro. 536* (Ende 18.



Abb. 17 Anna Maria Braun, Venus bei der Toilette, Kunsthistorisches Museum Wien

Jahrhundert). An der Oberseite ein beweglicher Ring für die Aufhängung.

Bei der Restaurierung 1962 gereinigt und gefestigt, zahlreiche Eingriffe und Retuschen; der Kopf neu befestigt, das Haar neu modelliert. Die Hinterglasmalerei des Abendhimmels weitgehend erneuert. Spiegelglas korrodiert; Geäst und Laubwerk beschädigt, einige Blumen abgebrochen. Ein Riß läuft vom Nacken der Venus entlang des Rückens und über den Sockel bis zum Knie. Die Gehrungen des Rahmens nicht mehr geschlossen.

Die Komposition des Reliefs geht auf eine signierte Wachsbossierung von Anna Maria Braun (1642–1713) im Kunsthistorischen Museum in Wien zurück (Abb. 17).¹ Die ebenfalls reich geschmückte Venus sitzt vor einem Tisch, auf dem Blumen aufgehäuft sind. Anna Maria Braun setzte die gegossene Figur auf einen neutralen Schiefergrund. Für das auf dem Sitz liegende, gemusterte Gewand sowie für den Behang des Tisches verwendete sie Seidenstoffe und Samt. Die Blumen sind zum Teil aus getrockneten Pflanzen, zum Teil aus Stoff gearbeitet. Die Darstellung hat wegen des neutralen Hintergrundes weniger genrehafte Züge als das Relief Rauschners. Die Übereinstimmung in der Pose der Sitzenden ist sehr eng. Ein beiden gemeinsames Vorbild konnte bisher weder in der Malerei noch in der Plastik nachgewiesen werden.

Dieses Relief Rauschners ist – ebenso wie seine Darstellung des heiligen Sebastian (Kat. Nr. 62 und 63) – ein weiteres Beispiel dafür, daß Motive, die thematisch dem Zeiteckenschmuck entsprachen, recht langlebig sein konnten, so daß

eine stilistisch wesentlich ältere Form nicht als störend empfunden wurde.

Literatur: Riegel 1887, S. 208, Nr. 42 – Riegel 1891, S. 207, Nr. 42 – Riegel 1897, S. 277, Nr. 42 – Pyke 1973, S. 118.

JL

¹ Inv. Nr. PS 9901 (H. 19,5 cm, B. 16 cm; H. der Figur ca. 12,2 cm).

79

CHRISTIAN BENJAMIN RAUSCHNER (1723–1793)
Frankfurt a. M., zwischen 1747 und 1767

ALLEGORIE DER VERGÄNGLICHKEIT

Inv. Nr. Wac 44

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 178 f., Nr. 555: *Ein nacktes mit kleinen echten Perlen geschmücktes Frauenzimmer, so an dem Fuße eines Baumes auf einem roten Gewande sitzt. Neben ihr steht ein kleines nacktes Mädchen und unter ihren Füßen liegt ein in Verwesung übergegangener menschlicher Körper. Zur Linken liegt auf einem Postament ein Band mit Memento mori. An diesem Stücke sind lauter ganze Figuren in halberhobener Arbeit u. von colorirten Wachs. Die Höhe ist 12 1/2 Z. die Breite 9 Z. und der breite hölzerne Rahm ist verguldet.*

Rahmenmaße: H. 44,3 cm, B. 36,2 cm, T. 7,4 cm, innen: H. 29,4 cm, B. 21 cm; H. der Figur: ca. 18 cm.

Eine nackte, reich geschmückte Frau sitzt in einem Baum, über dessen Geäst ein kostbarer Mantel und ein spitzenbesetztes Untergewand gebreitet sind. Ihr Haupt mit blondem, perlendurchwirktem Haar ist auf ihren rechten Oberarm geneigt, der auf einem starken Ast ruht. Ihr Blick geht nachdenklich in die Ferne, während ein kleines nacktes Mädchen rechts neben ihr steht und sie anblickt. Unter ihr liegt, von ihrem Mantel fast verdeckt, zusammengekrümmt eine verwesende Gestalt, auf der verschiedenartiges Getier sitzt (Schnecken, ein Frosch, eine Schlange, eine Eidechse). Links steht ein mit Früchten und Blumen bedecktes Postament, von dem ein Band mit der Inschrift: *MEMENTO MORI* herabhängt. Daneben sitzt ein Wiedehopf, im Baum befinden sich ein Papagei und ein weiterer Vogel. Den Hintergrund bildet ein dunkel bewölkter Himmel.

Hochrelief, teilweise freiplastisch, aus gebleichtem, gefärbtem, bemaltem und lackiertem Wachs, gegossen und bossiert, mit Staub- und Glasperlen, Papier und Moos auf einer rechteckigen, beidseitig bemalten Glasplatte. Das Inkarnat der weiblichen Gestalt hell gefärbtes Wachs, das des Kindes etwas heller. Das Untergewand aus gelblichem, vielleicht ungefärbtem Wachs. Der Mantel rot, mit einer breiten, mit Perlen besetzten, bossierten Goldbordüre eingefasst. Der Schmuck aus Staubperlen und roten, grünen und violetten Glasperlen. Die verwesende Gestalt aus braunem Wachs, Boden und Baum aus bräunlichem Wachs, nachbossiert sowie grün und gelb bemalt. Die beiden Vögel im Baum und die kleinen Tiere an Postament und Boden aus lackiertem Wachs, die Blumen aus lackiertem Papier, links unten auch getrocknetes Moos. Der Himmel in Hinterglasmalerei.



Kat. 79

Unten in der Mitte auf zwei Steinen eingeritzt die Signatur: *CBR / Fecit*.

Unter Glas in einem breiten, vergoldeten Kastenrahmen mit ornamentierten und gravierten Profilen (wie Kat. Nr. 62, 65, 75, 76, 78). Die Seiten des Rahmens abgeschrägt und gelb gestrichen. An der Unterseite ein aufgeklebtes Papierschildchen mit der gedruckten Inventarnummer: *Nro. 555* (Ende

18. Jahrhundert). Oben eine bewegliche Öse (18. Jahrhundert).

Bei der Restaurierung 1962 gereinigt und gefestigt; Haare der Nackten neu modelliert, zahlreiche Retuschen. Das Laub des Baumes stark beschädigt. Risse im Haar, im rechten Oberarm, im Untergewand und Mantel der Frauenfigur sowie in der verwesenden Gestalt. Fehlstellen in Mantel und

Blütenkranz des Mädchens. Die Gehrung des Rahmens nicht mehr geschlossen, oben Stuck und Vergoldung teilweise abgeplatzt.

Die nackte Frauengestalt stammt aus derselben Gußform wie die Figur der Europa auf dem von Rauschner signierten und 1767 datierten Relief mit dem Raub der Europa im Museum für Kunsthandwerk in Frankfurt am Main.¹ Wahrscheinlich wurde der Model für diese Komposition geschaffen, da die komplizierte Haltung der Figur dort motiviert und formal überzeugend wirkt.

Literatur: Riegel 1887, S. 208, Nr. 44 – Riegel 1891, S. 207, Nr. 44 – Riegel 1897, S. 277, Nr. 44 – Pyke 1973, S. 118.

JL

¹ Inv. Nr. 12717 (H. 28 cm, B. 30,2 cm).

80

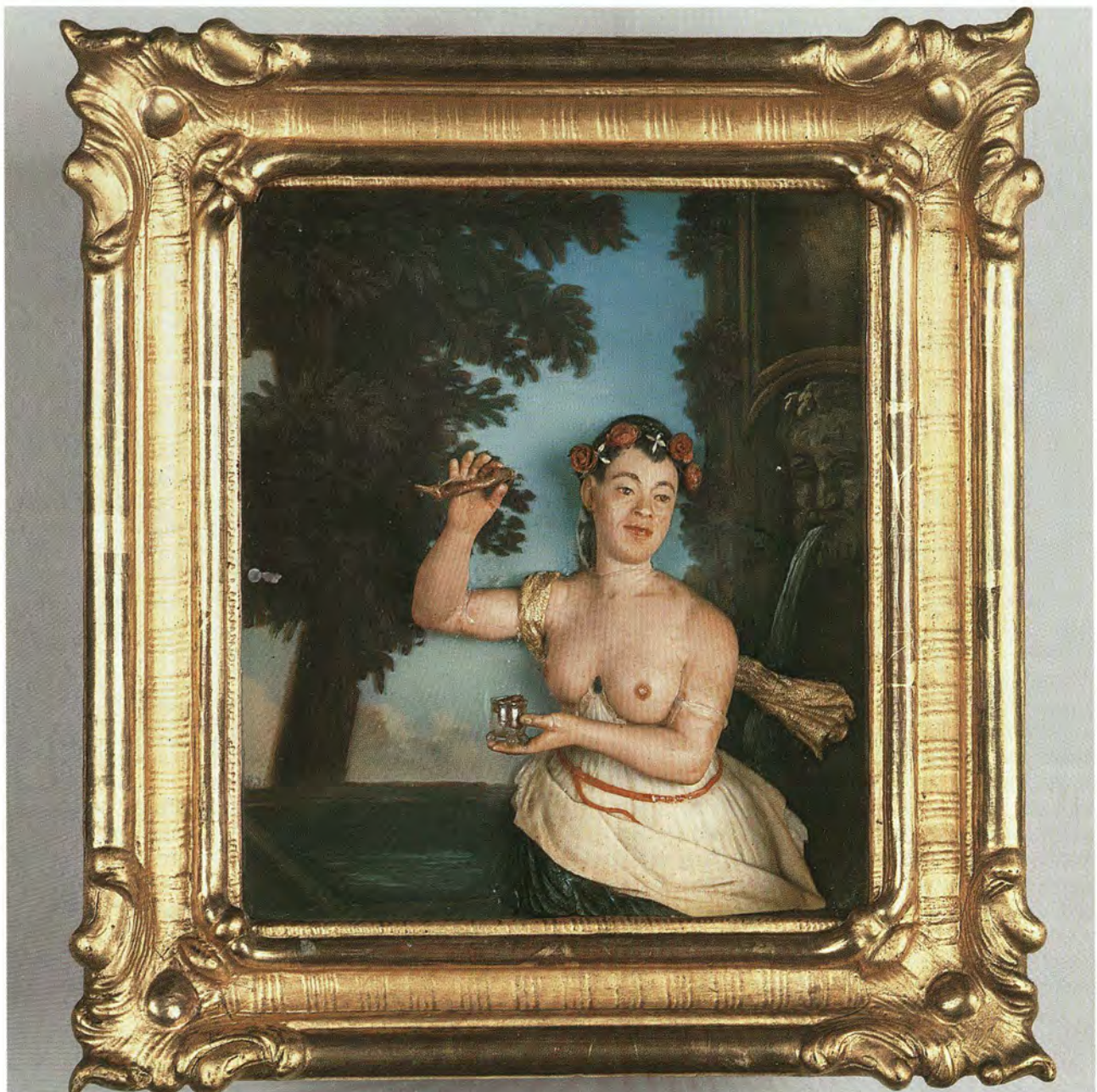
CHRISTIAN BENJAMIN RAUSCHNER (1723–1793)
Frankfurt a. M., zwischen 1747 und 1767

EINE BÄUERIN

Inv. Nr. Wac 46

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 173 f., Nr. 538: *Eine halbnackte Bäuerin mit einem um den Kopf gewundenen Rosenkranze. Sie hält in der rechten Hand eine Wurst und in der linken einen Becher. Es ist halbe Figur von colorierten Wachs und der Grund ist gemahlet. Die Höhe ist 8 Z. die Breite 7 Zoll und der Rahm hat Schnitzwerk und ist verguldet.*

Rahmenmaße: H. 28 cm, B. 25,5 cm, T. 8,8 cm, innen:
H. 19 cm, B. 16,5 cm; H. der Figur ca. 12,5 cm.



Kat. 80

In einem Park steht vor einem Brunnenbecken mit einer Fontäne eine Frau mit entblößter Brust. In ihrer linken Hand hält sie einen gläsernen Dreikugelbecher mit einem roten Getränk, in der erhobenen rechten einen braunen Gegenstand, offensichtlich eine Wurst. Sie trägt einen Kranz aus Rosen und Orangenblüten auf dem in Zöpfen aufgesteckten, dunklen Haar und Perlen als Ohrschmuck. Ihr helles, gefälteltes Untergewand ist zwischen ihren Brüsten mit einem grünen Schmuckstück verziert, um die Hüften ist ein schmales rotes Band geschlungen. Von ihrem Nacken fällt ein nur fragmentarisch erhaltener, tief dunkelgrüner, weiß gefütterter Mantel herab, der über ihre rechte Hüfte nach vorn gelegt ist. Um ihre rechte Schulter ist ein goldenes Tuch geschlungen, das hinter ihr rechts zur Seite flattert, am linken Oberarm trägt sie einen hellen Reif. Sie hat ein flächiges Gesicht mit kräftiger Kinnpartie, einen großen Mund mit vollen Lippen, eine etwas breite und flache Nase sowie große dunkle Augen. Neben ihr ist an einer Wand ein Brunnen mit der wasserspeienden Maske eines bärtigen Mannes angebracht, links befindet sich im Hintergrund ein Baum.

Hochrelief, teilweise freiplastisch, aus gebleichtem, gefärbtem und bemaltem Wachs, mit Glas, Stoff, Papier und Staubperlen auf einer rechteckigen, beidseitig bemalten Glasplatte. Die Figur gegossen. Das Inkarnat in einem dunklen, rosabräunlichen Ton. Augen und Brauen dunkelbraun, die Lippen in kräftigen gedecktem Rot gefaßt. Das Haar dunkelbraunes Wachs, die Rosen aus rotem, lackiertem Stoff, die weißen Blüten aus Papier. Der vergoldete Schleier an der Oberfläche strukturiert. Das Untergewand und die Innenseite des Mantels gebleichtes, gelbliches Wachs, die Außenseite grünblaues Wachs. Der Reif und das grüne Schmuckstück aufgemalt, die Ohrringe aus Staubperlen. Der Becher aus Glas, die Wurst aus dunkelrot gefärbtem Wachs, an den Enden jeweils ein dünner, verknoteter Faden. Die Brunnenfontäne und der Baum sind auf die Vorderseite der Glasplatte gemalt, der Abendhimmel in Hinterglasmalerei.

Unter Glas in einem tiefen, vergoldeten Kastenrahmen mit Profilen und Stuckornamenten in Rokokoformen (wie Kat. Nr. 37, 40–53), die Seitenflächen in leicht geschwungenem Profil etwas abgeschrägt und gelb gestrichen. An der Unterseite des Rahmens ein aufgeklebtes Papierschildchen mit der aufgedruckten Inventarnummer: *Nro. 538* (Ende 18. Jahrhundert). Oben eine aus Metallblech geschnittene bewegliche Öse für die Aufhängung (18. Jahrhundert).

Bei der Restaurierung 1962 gereinigt und gefestigt. Beide Arme neu angesetzt, der Reif am linken Oberarm, beide Hände, der Hals und das im Nacken herabfallende Haar überarbeitet, die Finger teilweise ergänzt. Zahlreiche Retuschen. Im Schleier ein Riß. Die Perle des rechten Ohrringes fehlt.

Literatur: Riegel 1887, S. 208, Nr. 46 – Riegel 1891, S. 207, Nr. 46 – Riegel 1897, S. 277, Nr. 46 – Pyke 1973, S. 118.

JL

81

CHRISTIAN BENJAMIN RAUSCHNER (1723–1793)
Frankfurt a. M., zwischen 1747 und 1767

ALLEGORIE DER VERGÄNGLICHKEIT

Inv. Nr. Wac 45

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 174, Nr. 539: *Ein dergl. Bild mit einem nackten mit kleinen Perlen geschmückten Frauenzimmer, welchem ein alter hagerer Mensch, den Tod vorstellend, eine Rose zeigt. Beyde sind halbe Figuren und Größe und Rahm sind wie bey Vorigem* [Kat. Nr. 80: *der Rahm hat Schnitzwerk und ist verguldet*].
Rahmenmaße: H. 28 cm, B. 25,7 cm, T. 7,4 cm, innen: H. 19 cm, B. 16,5 cm; H. der Figuren 8,5 cm.

Neben einer Palastfassade und vor einem Ausblick in einen Garten sind als Halbfiguren zwei halb entblößte Frauen dargestellt. Die junge, reich mit Schmuck ausgestattete Frau hat die Arme vor der Brust verschränkt und blickt schmerzvoll in die Ferne. Die abgemagerte Alte, um deren Leib ein einfaches Tuch geschlungen ist, wendet sich zu ihr hin bzw. scheint an sie heranzutreten und hält mit ihrer rechten Hand eine Rose neben das Gesicht der Schönen. Vor beiden sind wie auf einer Brüstung kostbare, golddurchwirkte Stoffe ausgebreitet.

Relief aus gefärbtem, bemaltem und lackiertem Wachs, gegossen und nachbossiert, mit Staub- und Wachsperlen auf einer rechteckigen, rückseitig bemalten Glasplatte. Das Inkarnat der alten Frau fast ockerbraun, das der jungen goldbraun, ihre Haare schwarzbraun bemalt. Die Gewänder gebleichtes Wachs, der Mantel der jungen Frau dunkelgrünes Wachs, die Draperie rot und gold bemalt. Der Schmuck aus Staubperlen und lackierten Wachsperlen.

Unter Glas in einem tiefen, vergoldeten Kastenrahmen mit Profilen und Stuckornamenten in Rokokoformen (wie Kat. Nr. 82 und 83), die Innenseiten des Kastens vergoldet. Die leicht geschwungenen und abgeschrägten Seitenflächen gelb gestrichen. An der Unterseite aufgeklebt ein Papierschildchen mit der aufgedruckten Inventarnummer: *Nro. 539* (Ende 18. Jahrhundert). An der Oberkante rückseitig eine bewegliche, ornamental aus Metallblech geschnittene Öse für die Aufhängung (18. Jahrhundert).

Bei der Restaurierung 1962 gereinigt, Haare der jungen Frau neu modelliert, die rechte Hand der alten neu befestigt. Zahlreiche Retuschen, vor allem in der Hinterglasmalerei. Die Figur rechts stark beschädigt: Brüche am Hals, im Nacken, im Gewand, der linke Arm am Ellbogen weggebrochen, der Rosenzweig unvollständig. Um den Kopf der jungen Frau ein Riß, in den Perlenketten Fehlstellen.

Literatur: Riegel 1887, S. 208, Nr. 45 – Riegel 1891, S. 207, Nr. 45 – Riegel 1897, S. 277, Nr. 45 – Pyke 1973, S. 117.

JL



Kat. 81

82

CHRISTIAN BENJAMIN RAUSCHNER (1723–1793)
Frankfurt a. M., zwischen 1747 und 1767

JUGEND UND ALTER ALS ALLEGORIE DER VERGÄNG-
LICHKEIT

Inv. Nr. Wac 47

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 174, Nr. 540: *Ein anderes [Bild] mit einem jungen nackten Frauenzimmer, so Milch aus der rechten Brust sprüztet. Neben ihr ist ein altes*

Weib, das sich vom Ungeziefer reiniget. Beyde sind halbe Figuren und Größe und Rahm sind wie bey N° 538 [Kat. Nr. 80: der Rahm hat Schnitzwerk und ist verguldet]. Rahmenmaße: H. 27,5 cm, B. 25,2 cm, T. 8 cm, innen: H. 19,2 cm, B. 16 cm; H. der Figur links: ca. 7 cm.

Vor einer Palastarchitektur mit Ausblick in einen Garten sind als Halbfiguren zwei halb entblößte Frauen dargestellt. Die junge, mit mehreren Perlenbändern geschmückte Frau läßt aus ihrer rechten Brust Milch hervortreten, während sie ihren Blick der alten Frau rechts zuwendet. Diese trägt auf

dem grauen Haar eine rot-weiße Haube und blickt auf ihre Hände, deren Haltung sich – aufgrund der Fehlstellen im Wachs – nicht mehr deuten läßt. Vor beiden sind wie auf einer Brüstung kostbare, golddurchwirkte Stoffe ausgebreitet.

Relief aus gebleichtem, gefärbtem, bemaltem und lackiertem Wachs, gegossen und nachbossiert, mit Tierhaar, Staub- und Wachsperlen, auf einer beidseitig bemalten

Glasplatte. Das Inkarnat der jungen Frau goldbraun, ihre Haare braun bemalt. Das Inkarnat der alten Frau fast ockerfarben, ihre Haare grau bemalt, die Haube aus rot bemaltem und hellem gebleichtem Wachs, ebenso die um die Arme geschlungenen Gewänder. Der Schmuck aus Staubperlen und lackierten Wachsperlen. Die Stoffe im Vordergrund rotbraun gefärbtes Wachs, zum Teil dunkelgrün und gold bemalt. Die zwei Milchstrahlen der jungen Frau aus zwei Tierhaaren. Die grau-rot marmorierte Brüstung in der



Kat. 82

linken Hälfte in dünner Wachsschicht auf die Glasplatte aufgemalt, ebenso rechts die Architektur. Die Vegetation in Hinterglasmalerei.

Unter Glas in einem tiefen, vergoldeten Kastenrahmen mit Profilen und Stuckornamenten in Rokokoformen (wie Kat. Nr. 81 und 83), die Innenseiten des Kastens vergoldet. Die leicht geschwungenen und abgeschrägten Seitenflächen gelb gestrichen. An der Oberkante rückseitig ein beweglicher Ring für die Aufhängung (18. Jahrhundert).

Bei der Restaurierung 1962 gereinigt und gefestigt, dabei geglättet; beide Figuren, besonders die rechte, stark überarbeitet. Zahlreiche Retuschen, die Hinterglasmalerei größtenteils erneuert. Die vorderseitige Bemalung der Glasplatte rechts nicht mehr vorhanden. Ein Riß quer durch das Gesicht der jungen Frau.

Literatur: Riegel 1887, S. 208, Nr. 47 – Riegel 1891, S. 207, Nr. 47 – Riegel 1897, S. 277, Nr. 47 – Pyke 1973, S. 117.

JL

83

CHRISTIAN BENJAMIN RAUSCHNER (1723–1793)
Frankfurt a. M., 1762

VENUS BEI DER TOILETTE

Inv. Nr. Wac 48

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 176, Nr. 545: *Ein sich kämmendes nacktes Frauenzimmer, so sich von einem nackten Kinde einen Spiegel vorhalten läßt. Ganze Figuren mit gemalten Hintergründe. Die Höhe ist 8 Z. die Breite 7 Zoll und der verguldete Rahmen ist mit Schnitzwerk.* Rahmenmaße: H. 27 cm, B. 25,2 cm, T. 7,8 cm, innen: H. 19 cm, B. 16 cm; H. der Venus: ca. 11 cm.

In einem Saal steht vor einer durch Arkaden gegliederten Wand die nackte Venus, die mit einer um den Körper geschlungenen Perlenschnur, einem Armband und einem großen Perlenohrring geschmückt ist. Mit nach vorn gebeugtem Oberkörper blickt sie in einen Spiegel, den ihr Amor mit hohergehobenen Armen vorhält, und kämmt ihr lang herabfallendes Haar, das sie mit der Linken umfaßt. Der nackte Amor, in Rückenansicht auf Zehenspitzen stehend, blickt zu ihr auf. Rechts ist ein Bett, auf dem ein spitzenbesetztes Untergewand und ein goldbestickter Mantel liegen.

Hochrelief aus gebleichtem, gefärbtem und bemaltem Wachs, gegossen und bossiert, mit Moos, Staub- und Glasperlen auf einer rechteckigen, rückseitig bemalten Glasplatte. Helles Inkarnat mit rötlich getönten Wangen, Ellbogen, Händen und Knien. Die Lippen der Venus rot, die Augen schwarzbraun, die Brauen hellbraun bemalt. Ihr Haar rötlich-braunes Wachs, das Haar des Amor gelb bemaltes, gelblich-elfenbeinfarbenes Wachs. Der Schmuck aus Staubperlen und grauen Glasperlen. Steine und die mit Gras bewachsene Standfläche rotbraunes und dunkelgrünes

Wachs, das Gras nachbossiert und in violetten und ocker-gelben Schattierungen bemalt, dazwischen mit Moos besetzt. Das Bett rotbraunes, das Untergewand elfenbeinfarbenes Wachs, die Spitzen weiß bemalt, der Mantel dunkelgrünes Wachs mit vergoldeten Fransen und Musterung in Gold. Die Hallenarchitektur mit dem rot-weiß quadrierten Boden und den anthrazitfarbenen Arkaden sowie dem durch ein vergoldetes Gesims abgesetzten, hellen Plafond mit einem schwebenden Putto in Hinterglasmalerei.

Links unten in der Ecke auf einem Stein in Gold die Signatur: 1762 CBRauschner Fecit.

Unter Glas in einem vergoldeten Kastenrahmen mit Profilen und Stuckornamenten in Rokokoformen (wie Kat. Nr. 81 und 82). An der unteren Schräge ein aufgeklebtes Papierschildchen mit der aufgedruckten Inventarnummer: *Nro. 545* (Ende 18. Jahrhundert). Oben an der Rückseite eine aus Metallblech geschnittene Öse für die Aufhängung (18. Jahrhundert).

Bei der Restaurierung 1962 gereinigt und gefestigt, dabei die Oberfläche der Figuren teilweise abgerieben. Zahlreiche Retuschen vor allem im Hintergrund. Ein Riß im linken Fuß der Venus. In der linken unteren Ecke lose Wachsschicht; Hinterglasmalerei stellenweise abgelöst.

Das Relief ist ein Beispiel dafür, daß Rauschner häufig auf Werke der Kleinplastik aus anderen Materialien zurückgriff. Die Komposition entspricht einem fragmentarisch erhaltenen Elfenbeinrelief der Skulpturensammlung Berlin, das Venus und Amor in einer weniger genrehaft ausgeschmückten Umgebung zeigt und als Allegorie der Eitelkeit gedeutet werden kann.¹ Neuerdings wurde dieses Leonhard Kern (1588–1662) zugeschrieben und um 1630–40 datiert.² Möglicherweise ist das Motiv zurückzuführen auf eine Bronzeplakette von Andrea Riccio (1478–1532) mit einer Darstellung der Venus, die Amor züchtigt.³

Dasselbe Motiv der sich kämmenden Frau wurde von Rauschner in einem weiteren Wachsrelief rezipiert und in einen szenischen Zusammenhang eingefügt (Kat. Nr. 57): In leicht variiertem Gestalt und Haltung erscheint dort Bathseba im Bad, die von David beobachtet wird.

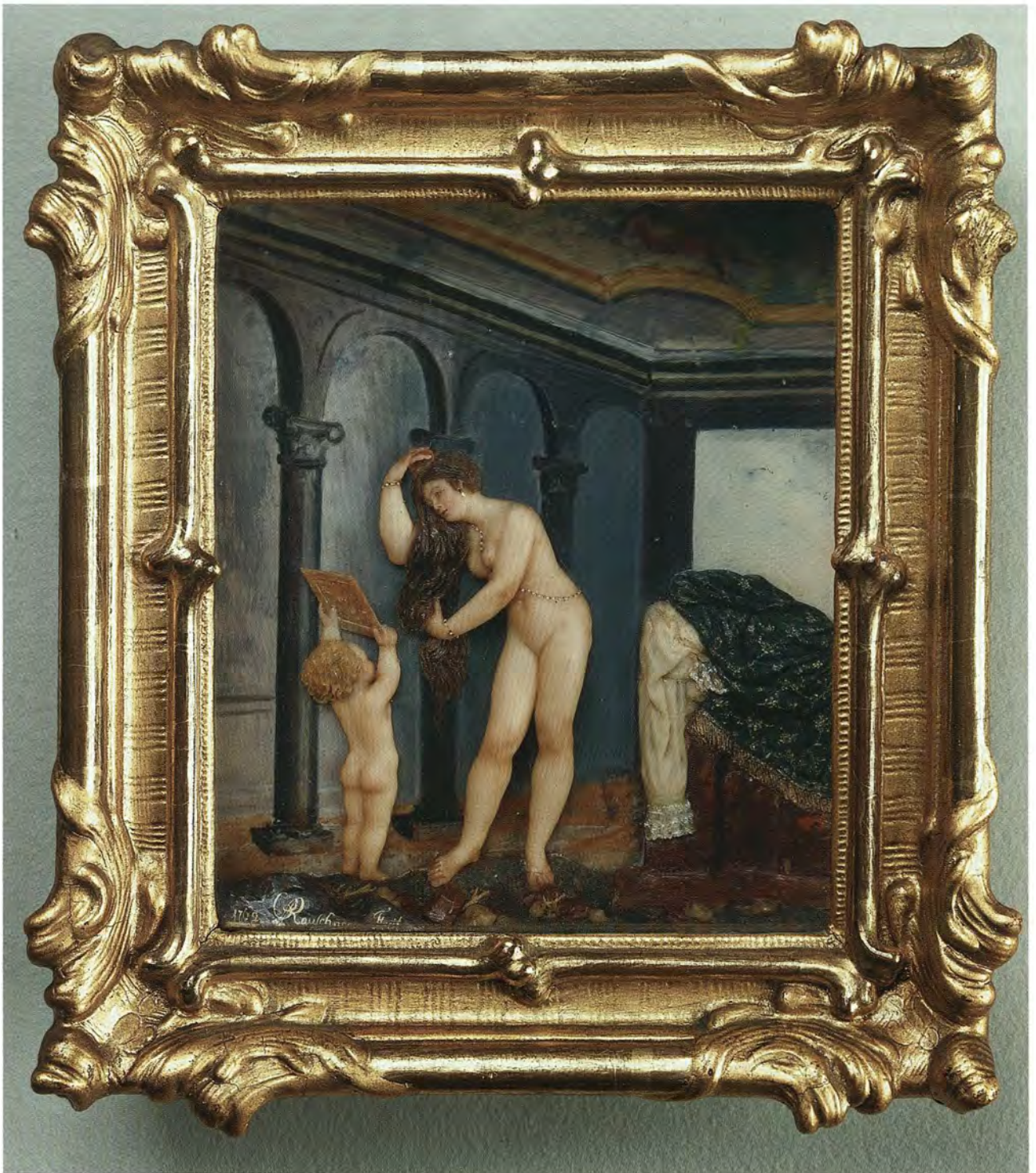
Literatur: Riegel 1887, S. 208, Nr. 48 – Riegel 1891, S. 207, Nr. 48 – Riegel 1897, S. 277, Nr. 48 – Pyke 1973, S. 118 – Lessmann 1978, S. 267, Abb. S. 229 – Theuerkauff 1986, S. 314 – Lessmann 1987, S. 228, Abb. S. 229 – McDaniel-Odendall 1990, S. 98, Abb. 66.

JL/SKL

¹ Inv. Nr. 2194 (H. 10,7 cm, B. 6,4 cm): Theuerkauff 1986, S. 314 f., Nr. 108.

² Ausst. Kat. Schwäbisch Hall 1988, S. 210 f., Nr. 95.

³ London, Victoria & Albert Museum, Inv. Nr. A 413–1910 (H. 11 cm, B. 8,2 cm): Ausst. Kat. Northampton 1979, Nr. 41.



Kat. 83

84

CHRISTIAN BENJAMIN RAUSCHNER (1723–1793)
Frankfurt a. M., zwischen 1747 und 1767

ALLEGORIE DER VERGÄNGLICHKEIT

Inv. Nr. Wac 28

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 170, Nr. 523: *Ein dito [colorirtes WachsBild], in dessen Vorgrunde ein nackendes Frauenzimmer sich befindet, das bey einem Wasserfalle sitzt um sich zu baden. Sie erschrickt für einen alten*

hagern Kerl, den Tod vorstellend, der zu ihr kömt. Der Hintergrund hat Bäume, die zum Theil von Wachs u. zum Theil gemalt sind. Der Rahm ist dem vorigen ähnlich, so auch die Größe [Kat. Nr. 64: der breite verguldete Rahmen ist mit Schnitzarbeit verzieret].

Rahmenmaße: H. 55 cm, B. 41 cm, T. 7,8 cm, innen: H. 40 cm, B. 26 cm; H. der Frauenfigur 13 cm.

Unter hohen Bäumen und neben einem von einem Felsen herabstürzenden Wasserfall sitzt vor einem mit Blumen überhäuften Tisch eine nackte, juwelengeschmückte Frau



Kat. 84

mit langem, perlendurchwirktem Haar und übereinandergeschlagenen Beinen auf einem Tuch mit Spitzenbordüre. Sie blickt erschrocken und mit abweisendem Gestus auf den Tod in Gestalt eines verwesenden Mannes, der hinter dem Blumentisch steht und in der erhobenen linken Hand mahnend eine Sanduhr hält. In den Bäumen und den Felsen sitzen mehrere kleine Vögel.

Hochrelief, zum Teil freiplastisch gearbeitet, aus gebleichtem, gefärbtem, bemaltem und lackiertem Wachs, gegossen und bossiert, mit Moos, Pflanzenteilen, Papier, Glas, Staub-, Glas- und Wachsperlen auf einer rechteckigen, beidseitig bemalten Glasplatte. Die Badende mit hellem Inkarnat, das Haar hellbraun bemalt. Draperie gegossen, die Spitzen nachbossiert und weiß gefaßt. Der Schmuck aus Staubperlen, roten Glasperlen und lackierten Wachsperlen. Die Bäume dunkelbraun, das Laubwerk dunkelgrün bemalt, die Blumen aus Papier, die übrigen Pflanzen teilweise aus Moos und Pflanzenteilen. Die Sanduhr aus Glas. Die Vögel aus lackiertem Wachs.

Unten rechts in Gold die (beschädigte) Signatur:
CBRauschner pp fecit.

Unter Glas in einem vergoldeten Kastenrahmen mit an Innenleiste und Kehle gravierten Profilen, an den Ecken sowie in der Mitte der Seitenleisten geschnitzte Rocailles (ähnlich Kat. Nr. 71). Die Seitenflächen des Rahmens gelb gestrichen, an der Unterseite ein aufgeklebtes Papierschildchen mit der gedruckten Inventarnummer: *Nro. 523* (18. Jahrhundert). Oben eine aus Metallblech geschnittene bewegliche Öse für die Aufhängung (18. Jahrhundert).

Bei der Restaurierung 1962 zahlreiche Eingriffe; Ergänzungen am rechten Arm der Frau, ebenso an der Hand mit dem Stundenglas. Einer der Baumstämme neu modelliert; Hintergrundmalerei mit vielen Retuschen. Diagonaler Riß im oberen Teil der Glasplatte.

Literatur: Riegel 1887, S. 207, Nr. 28 – Riegel 1891, S. 206, Nr. 28 – Riegel 1897, S. 276, Nr. 28 – Pyke 1973, S. 117.

JL

85

CHRISTIAN BENJAMIN RAUSCHNER (1723–1793)
Frankfurt a. M., zwischen 1747 und 1767

BORDELLSZENE

Inv. Nr. Wac 50

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 175, Nr. 543: *Ein nacktes mit Schnüren von kleinen Perlen geschmücktes Frauenzimmer, so einen Besuch von einer Mannsperson erhält, die in der linken Hand einen Geldbeutel hält. Halbe Figuren von colorirten Wachs, Größe und Rahm sind wie bey N° 541* [Kat. Nr. 68: *Der Rahm ist verguldet aber ohne Schnitzwerk*].

Rahmenmaße: H. 24,5 cm, B. 21,6 cm, T. 5,5 cm, innen: H. 18 cm, B. 15,1 cm; H. des Kavaliers ca. 10,5 cm.

In einem dunklen Innenraum nähert sich ein auffallend gekleideter Mann in goldbesticktem und mit Steinen besetztem Wams, zu dem er einen kleinen Mühlsteinkragen und einen roten Mantel trägt, einer jungen, blonden Frau. Sie sitzt mit entblößtem Oberkörper auf einem Rokokostuhl und scheint sich von ihm abzuwenden, während er in gezierter Pose einen Geldbeutel in der Hand hält und dabei ist, ihre Brust zu berühren. Sie ist mit mehreren Perlenketten um den Hals, am Oberarm und am Handgelenk geschmückt, ihre sorgfältige Lockenfrisur ziert ein rotes Häubchen mit einer Agraffe. Rechts im Hintergrund ist eine Tür dargestellt.

Relief aus gebleichtem, gefärbtem und bemaltem Wachs, gegossen und bossiert, mit Pailletten, Federn, Staub- und Glasperlen, auf einer rechteckigen, rückseitig bemalten Glasplatte. Das Inkarnat der Frau sehr hell, Wangen, Schultern, Ellbogen, Hände hellrosafarben, die Augen blau bemalt. Zwei dunkle Schönheitsmale im Gesicht. Beider Haar nachbossiert. Das Inkarnat des Kavaliers gelblich-bräunlich, das Haar braun, die Lippen und der Spitzbart schwarzbraun. Sein Mühlsteinkragen und das Untergewand der Frau aus hellem, gebleichtem Wachs. Das Wams dunkelgrün und golden bemalt, mit kleinen Metallplättchen belegt. Der Schmuck aus Staub- und Glasperlen. Die Agraffe aus einem kleinen Federbüschel mit einer Glasperle. Das Schnitzwerk der Stuhllehne frei bossiert aus gelb gefärbtem Wachs. Die Innenansicht des Raumes in Hinterglasmalerei.

Unter dem Ellbogen des Mannes auf dem Glas in Gelb als ligiertes Monogramm die Signatur: *CBR.F.*

In profiliertem, vergoldetem Kastenrahmen, dessen Seitenflächen gelb gestrichen sind. An der rechten Seite ein Papierschildchen mit der aufgedruckten Inventarnummer: *Nro. 543* (Ende 18. Jahrhundert). Oben ein beweglicher Ring zum Aufhängen.

Bei der Restaurierung 1962 gereinigt und gefestigt. Die Köpfe der beiden Figuren neu befestigt; Brust und linke Schulterpartie der Frau neu modelliert, die Hand des Kavaliers und das Untergewand der Frau überarbeitet. Die Hintergrundmalerei vollständig erneuert. Einige Staubperlen abgefallen.

Literatur: Riegel 1887, S. 208, Nr. 50 – Riegel 1891, S. 207, Nr. 50 – Riegel 1897, S. 277, Nr. 50 – Pyke 1973, S. 118.

JL

86

CHRISTIAN BENJAMIN RAUSCHNER (1723–1793)
Frankfurt a. M., zwischen 1747 und 1767

BORDELLSZENE

Inv. Nr. Wac 49

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 175 f., Nr. 544: *Das Pendant zu diesem Stücke. Ein halbnacktes mit ächten Perlen geschmücktes Frauenzimmer erhält einen Besuch von einem alten Manne mit starker Glatze, welcher auf einige vor ihr hingezählte Goldstücke hinweist. Halbe Figuren mit einem Rahmen wie N° 541* [Kat. Nr. 68: *Der Rahm ist verguldet aber ohne Schnitzwerk*].



Kat. 85

Rahmenmaße: H. 24,5 cm, B. 21,7 cm, T. 5,5 cm, innen:
H. 18,3 cm, B. 15,4 cm; H. der Figuren ca. 11 bzw. 10 cm.

In einem dunklen Innenraum nähert sich ein alter Mann, gekleidet nach der Mode aus der Mitte des 18. Jahrhunderts, einer üppigen, halb entblößten jungen Frau, die auf einem geschnitzten Rokokostuhl sitzt. Er versucht, sie von ihrer abweisenden Haltung abzubringen, indem er seine linke Hand auf ihre Schulter legt und mit der rechten auf einige Goldstücke weist. Beide sind reich geschmückt, der Alte trägt goldene und silberne Knöpfe sowie einen Ring, die Dame mehrere Perlen- und Rubinketten im Haar, um den Hals, an ihren Oberarmen und Handgelenken. Eine

flach ausgebreitete Draperie mit Fransen bildet den unteren Abschluß des Reliefs. Links im Hintergrund befindet sich eine halbrunde Tür.

Relief, teilweise freiplastisch, aus gebleichtem, gefärbtem und bemaltem Wachs, gegossen und bossiert, mit Staub- und Glasperlen, Pailletten auf einer rechteckigen, rückseitig bemalten Glasplatte. Das Inkarnat der beiden Figuren unterschiedlich gefärbt, Wangen, Lippen, Augen sowie die Finger der Dame blaßrot getönt. Sowohl deren kastanienfarbenes wie das weiße Haar des Alten nachbossiert. Das helle Unter- gewand der Dame und das Hemd des Mannes aus gebleichtem Wachs, ihr Mantel altrosa durchgefärbtes

Wachs, Weste und Rock des Kavaliers aus grün gefärbtem Wachs, der Rock braun bemalt, die breiten Stickereibordüren eingeritzt. Der Schmuck aus Staubperlen und roten, weißen, blauen Glasperlen, die Knöpfe mit Pailletten besetzt. Das Schnitzwerk der Stuhllehne frei bossiert aus gelb gefärbtem Wachs. Die Innenansicht des Raumes als Hinterglasmalerei.

In profiliertem, vergoldetem Kastenrahmen, dessen Seitenflächen gelb gestrichen sind. An der rechten Seite ein Papierschildchen mit der aufgedruckten Inventarnummer: *Nro. 544* (Ende 18. Jahrhundert). Oben ein beweglicher Ring zum Aufhängen.

Bei der Restaurierung 1962 gereinigt und gefestigt. Fehlstellen am Hals beider Figuren ergänzt, Nase und Finger des Mannes neu angesetzt. Zahlreiche Retuschen, Hintergrundmalerei erneuert. Die Draperie gebrochen, aber vollständig erhalten. Die Vergoldung des Rahmens teilweise abgerieben.

Literatur: Riegel 1887, S. 208, Nr. 49 – Riegel 1891, S. 207, Nr. 49 – Riegel 1897, S. 277, Nr. 49 – Pyke 1973, S. 118.

JL



Kat. 86

87

CHRISTIAN BENJAMIN RAUSCHNER (1723–1793)
Frankfurt a. M., zwischen 1747 und 1787

BAUER MIT KRUG UND PFEIFE

Inv. Nr. Wac 56

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 178, Nr. 553: *Ein Bauer, welcher in der rechten Hand eine Pfeife und in der linken einen Krug hält. Halbe Figur von colorirten Wachs und halberhobener Arbeit. Ist 7 1/2 Z. hoch und 6 1/2 Z. breit und der verguldete Rahm ist mit Schnitzwerk verziert.*

Rahmenmaße: H. 27 cm, B. 24 cm, T. 6,8 cm, innen:
H. 17,5 cm, B. 15 cm; H. der Figur ca. 10 cm.

Vor einem dunklen Hintergrund ist ein bärtiger, langhaariger Mann als Halbfigur dargestellt. Auf dem Kopf trägt er einen federgeschmückten Hut, er hält in der rechten Hand eine Pfeife und in der linken einen großen Krug. Sein Mund ist leicht geöffnet, sein Blick geht nach oben. Bekleidet ist er mit einem hellen Hemd und einer zweifarbigen Jacke mit großen Knöpfen. Die Tischplatte vor ihm ist mit Stoff bedeckt, links liegt ein rechteckiges Tuch mit Tabakkrümeln.



Kat. 87

Hochrelief aus gebleichtem, gefärbtem, bemaltem und lackiertem Wachs, gegossen und bossiert, auf einer rechteckigen, rückseitig bemalten Glasplatte. Der Pfeifenstiel über Draht modelliert. Das Inkarnat in kräftigem rosafarbenem Ton, Augen und Brauen dunkelbraun, die Lippen in Hellrot, der Bart braun bemalt. Der Hut dunkelblau und glänzend, die Feder weiß bemalt. Das Haar dunkelbraunes Wachs. Die Jacke braun mit dunkelgrünen, glänzenden Ärmeln, das Hemd weiß bemalt. Der Krug elfenbeinfarbig und reliefiert. Die Tischplatte dunkelbraun, das Tuch in einem helleren Braun. Links an der Tischplatte eingeritzt die Signatur: *Rauschner*.

Unter Glas in einem tiefen, vergoldeten Kastenrahmen mit in Relief ornamentierten und gravierten Profilen (wie Kat. Nr. 61, 77, 88). An der Unterseite des Rahmens ein aufgeklebtes Papierschildchen mit der aufgedruckten Inventarnummer: *Nro. 553* (Ende 18. Jahrhundert). Oben ein beweglicher Ring für die Aufhängung.

Bei der Restaurierung 1962 gereinigt und gefestigt, Pfeife neu modelliert. Mehrere Retuschen, die Hintergrundmalerei erneuert. Ein Riß am unteren Rand.

Das Pendant zu diesem Relief zeigt eine Köchin mit Kohlkopf (Kat. Nr. 88).

Literatur: Riegel 1887, S. 208, Nr. 56 – Riegel 1891, S. 207, Nr. 56 – Riegel 1897, S. 277, Nr. 56 – Pyke 1973, S. 118.

SKL

88

CHRISTIAN BENJAMIN RAUSCHNER (1723–1793)
Frankfurt a. M., zwischen 1747 und 1767

KÖCHIN MIT KOHLKOPF

Inv. Nr. Wac 57

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 178, Nr. 554: *Eine Bäuerin, die einen Kohlkopf durchschneidet. Sie steht hinter einem Tische, worauf eine Kanne steht und allerley Obst liegt. Halbe Figur und Größe und Rahm wie bey Vorigem* [Kat. Nr. 87: *der verguldete Rahm ist mit Schnitzwerk verzieret*]. Rahmenmaße: H. 27 cm, B. 24 cm, T. 6,5 cm, innen: H. 17,4 cm, B. 15 cm; H. der Figur ca. 10 cm.

Als Halbfigur erscheint vor einem dunklen Hintergrund eine Frau mit hellem Kopftuch und halblangen, gewellten Haaren, die in ihren Armen einen großen Wirsingkopf trägt. In der rechten Hand hält sie ein Messer. Sie ist bekleidet mit Rock, Schürze und Mieder, einer hellen Bluse sowie einem Brusttuch. Auf der von ihrer Schürze bedeckten Tischplatte liegen verschiedene Früchte, darunter Äpfel und Birnen. Daneben befinden sich auf dem Tisch ein Teller mit größeren, braunroten Früchten (vielleicht Orangen), ein großer Krug sowie ganz links zwei Artischocken.

Hochrelief aus gebleichtem, gefärbtem und bemaltem Wachs, gegossen und bossiert, auf einer rechteckigen, rückseitig bemalten Glasplatte. Das Inkarnat hellrosa, Wangen

rötlich getönt. Augen und Brauen schwarz, der Mund rot bemalt. Das Haar schwarz bemalt. Bluse, Brust- und Kopftuch aus hellem Wachs. Das Mieder rot, der Rock dunkelblau bemalt. Der Kohlkopf dunkelgrün, die Tischplatte dunkelbraun bemalt, und der Krug hellblau-grau marmoriert. Rechts an der Tischplatte eingeritzt die Signatur: *Rauschner* mit Resten der Goldfassung.

Unter Glas in einem tiefen, vergoldeten Kastenrahmen mit in Relief ornamentierten und gravierten Profilen (wie Kat. Nr. 61, 77, 87). An der Unterseite des Rahmens ein aufgeklebtes Papierschildchen mit der aufgedruckten Inventarnummer: *Nro. 554* (Ende 18. Jahrhundert). Oben ein beweglicher Ring für die Aufhängung.

Bei der Restaurierung 1962 gereinigt und gefestigt, zahlreiche Retuschen. Die Klinge des Messers abgebrochen, die Wachsschicht an der Tischplatte gebrochen, ein Riß zwischen den Händen der Frau. Die Hintergrundmalerei stellenweise abgelöst.

Das Pendant zu diesem Relief zeigt einen Bauern mit Krug und Pfeife (Kat. Nr. 87).

Literatur: Riegel 1887, S. 208, Nr. 57 – Riegel 1891, S. 207, Nr. 57 – Riegel 1897, S. 278, Nr. 57 – Pyke 1973, S. 118.

SKL

89

CHRISTIAN BENJAMIN RAUSCHNER (1723–1793)
Frankfurt a. M., zwischen 1747 und 1767

KINDERBACCHANAL

Inv. Nr. Wac 55

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 171, Nr. 527: *Ein dito [historisches Bild], 12 Zoll hoch u. 12 Z. breit. Es ist ein von sechs Kindern gehaltenes Bacchanale. Eines dieser Kinder sitzt auf einem Faße, woran die Zahl 48 steht. Der Rahm ist verguldet.*

Rahmenmaße: H. 37,5 cm, B. 37,5 cm, T. 8 cm, innen: H. 28,5 cm, B. 28,5 cm.

Vor der laubbewachsenen Ruine einer antikisierenden Säulenhalle spielen sechs nackte Kinder mit Trauben. Sie sind jeweils zu zweit um einen Ziegenbock, einen Fruchtkorb und ein Fäßchen mit der Aufschrift: 48 gruppiert. Am rechten Bildrand befindet sich ein Baum mit mehreren Vögeln vor einem heiteren Himmel.

Relief, teilweise freiplastisch, aus gefärbtem, bemaltem und lackiertem Wachs, gegossen und bossiert, mit Moos auf einer rechteckigen, beidseitig bemalten Glasplatte. Die Kinder in unterschiedlichen Inkarnatstönen, ihre Augen blau, die Lippen rot, die Haare blond und braun bemalt. Die Trauben gelb und dunkelrot, die Früchte im Korb sowie die Vögel bunt lackiert. Ziegenbock, Erdreich und Baum aus braunvioletter Wachs, die Blätter dunkelgrün. Die Vorderseite der Glasplatte mit Architektur und Vegetation bemalt, der Himmel in Hinterglasmalerei.



Kat. 88

Auf einem Stein unten links in Gold signiert: *CB Rauschner pp.*

Unter Glas in einem vergoldeten Kastenrahmen mit Profilen und Stuckornamenten in Rokokoformen (ähnlich Kat. Nr. 80), die profilierten Seitenflächen gelb gestrichen. An der Unterkante ein aufgeklebtes Papierschildchen mit der gedruckten Inventarnummer: *Nro. 527* (Ende 18. Jahrhundert). Oben eine ornamental geschnittene Öse aus Metallblech für die Aufhängung (18. Jahrhundert).

Mehrfach restauriert, zuletzt 1962. Dabei gereinigt und gefestigt, geglättet und teilweise ergänzt. Das erste und das dritte Kind von links stark restauriert. Zahlreiche Retuschen. Risse im rechten Kind, im Fruchtkorb und im Erdreich. Das Blattwerk des Baumes nicht mehr vollständig.

Literatur: Riegel 1887, S. 208, Nr. 55 – Riegel 1891, S. 207, Nr. 55 – Riegel 1897, S. 277, Nr. 55 – Pyke 1973, S. 118.

JL



Kat. 89

90

CHRISTIAN BENJAMIN RAUSCHNER (1723–1793)
Frankfurt a. M., zwischen 1747 und 1767

SCHLAFENDER AMOR

Inv. Nr. Wac 60

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 176, Nr. 547: *Ein anderes [Bild] so aber nur 4 1/2 Zoll hoch und breit ist. Es ist ein in einer Landschaft schlafender Amor. Der Rahm ist von Schnitzwerk und verguldet.*

Rahmenmaße: H. 19,7 cm, B. 19 cm, T. 6,3 cm, innen: H. 11 cm, B. 10 cm; H. der Figur ca. 10 cm.

Vor einer lieblichen Landschaft schläft auf einer Rasenbank der geflügelte, rundliche Amor. Von seiner linken Schulter zur rechten Hüfte ist ein juwelenbesetzter Riemen geschlungen, in der linken Hand hält er ein rotes, zur Schlaufe

geknötetes Band, das um seinen Penis geschlungen ist. Den Hintergrund bildet eine Bergsilhouette, über der sich ein abendlicher Himmel wölbt.

Hochrelief, teilweise freiplastisch, aus gebleichtem, gefärbtem, bemaltem und lackiertem Wachs, gegossen und bossiert, mit Staubperlen auf einer rechteckigen, beidseitig bemalten Glasplatte. Die Figur Amors gegossen, ebenso vermutlich die Rasenbank und der Stein links im Vordergrund. Die Oberfläche mit Ausnahme von Inkarnat und Haaren nachbossiert. Die Figur aus hellem, das Haar aus hellbraun gefärbtem Wachs. Lippen, Wangen, Hände, Ellbogen und Knie zartrosa, die Augenlider braun, die Brauen gelb bemalt. Amors Flügel bossiert aus weißem Wachs, das Schmuckband aus Staubperlen und ovalen Gliedern aus Wachs, die als in Gold gefaßte, dunkelblaue Edelsteine bemalt sind. Der Rasen aus beigefarbenem ungebleichtem Wachs, dunkelgrün und -rot bemalt und in kleinen Partien



Kat. 90

mit gelbem Wachs überbossiert, der Stein links im Vordergrund aus violett gefärbtem Wachs. Die Baumgruppe ist in einer sehr dünnen Wachsschicht in verschiedenen Grün-, Ocker- und Brauntönen aufgetragen, teilweise weiß gehöht. Der Hintergrund in Hinterglasmalerei.

Auf dem Stein links im Vordergrund in Ockergelb die Signatur: *CBRauschner* mit einem unleserlichen Zusatz.

Unter Glas in einem tiefen, vergoldeten Kastenrahmen mit Profilen und geschnitzten Rokoko-Ornamenten (wie Kat. Nr. 54 und 74). An der Unterkante ein aufgeklebtes Papierschildchen mit der aufgedruckten Inventarnummer: 60 (Ende 19. Jahrhundert). Oben an der Rückseite eine bewegliche, aus Metallblech geschnittene Öse mit ornamentalem Umriß für die Aufhängung (18. Jahrhundert).

1962 gereinigt. Ein Riß im Unterschenkel Amors. Die Rasenbank im Vordergrund teilweise ausgebrochen.

Literatur: Riegel 1887, S. 209, Nr. 60 – Riegel 1891, S. 208, Nr. 60 – Riegel 1897, S. 278, Nr. 60 – Pyke 1973, S. 117.

JL

91
CHRISTIAN BENJAMIN RAUSCHNER (1723–1793)
Frankfurt a. M., zwischen 1747 und 1767

ALLEGORIE DER STÄRKE

Inv. Nr. Wac 59

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 177, Nr. 550: *Ein nacktes Kind sitzt unter einem Baume und hält in der rechten Hand einen Hammer und in dem linken Arme eine abgebrochene Säule. Alles colorirtes Wachs. Die Höhe ist 7 1/2*



Kat. 91

die Breite 6 1/2 Zoll und der Rahm verguldet ohne Schnitzwerk.

Rahmenmaße: H. 24,4 cm, B. 21,5 cm, T. 5,3 cm, innen: H. 18 cm, B. 15 cm; H. der Figur: ca. 7 cm.

Neben einem Baum sitzt auf steinigem Grund ein nackter, rundlicher Putto, der mit einer Perlenschnur quer über die Brust und Bändern an beiden Handgelenken geschmückt ist. Er umklammert mit dem linken Arm einen Säulensumpf, während er in der rechten Hand einen Hammer emporstreckt. Den Hintergrund bildet ein bewölkter Abendhimmel.

Relief aus gefärbtem, bemaltem und lackiertem Wachs, gegossen und bossiert, mit Moos und Perlen auf einer rechteckigen, rückseitig bemalten Glasplatte. Das Inkarnat hellrosa, die Augen schwarz bemalt. Der Schmuck aus Staubperlen und ovalen Gliedern aus Wachs, die als in Gold gefaßte, dunkelblaue Edelsteine bemalt sind. Das Erdreich aus ungebleichtem sowie rotbraunem und dunkelgrünem Wachs, ebenso der Baum, dessen Stamm mit getrocknetem Moos belegt ist. Der tiefrote Abendhimmel in Hinterglasmalerei.

Links unten auf einer Erdscholle in gelber Schrift die Signatur: *CBRauschner*.

Unter Glas in einem tiefen, vergoldeten Kastenrahmen mit Profilen. An der rechten Außenseite des Rahmens ein aufgeklebtes Papierschildchen mit der aufgedruckten Inventarnummer: *Nro. 550* (Ende 18. Jahrhundert). Oben ein beweglicher Ring für die Aufhängung (18. Jahrhundert).

Bei der Restaurierung 1962 gereinigt und gefestigt, zahlreiche Retuschen in der Hintergrundmalerei. Das Laubwerk des Baumes fragmentarisch erhalten, die Wachsschicht des

Bodens verzogen und an der Vorderkante etwas ausgebrochen. Links unmittelbar neben der Signatur ein Riß. Die Vergoldung des Rahmens etwas bestoßen.

Literatur: Riegel 1887, S. 209, Nr. 59 – Riegel 1891, S. 208, Nr. 59 – Riegel 1897, S. 278, Nr. 59 – Pyke 1973, S. 117.

JL

92

CHRISTIAN BENJAMIN RAUSCHNER (1723–1793)
Frankfurt a. M., zwischen 1747 und 1767

LACHENDES KIND

Inv. Nr. Wac 80

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 181, Nr. 576: *Ein lachendes Kind so ein Buch vor sich liegen hat. Halbe Figur von colorirten Wachs. Der Rahm ist verguldet und 7 Zoll hoch u. 6 Z. breit.*

Rahmenmaße: H. 18,3 cm, B. 15,7 cm, T. 8,3 cm, innen: H. 11,4 cm, B. 8,9 cm; H. der Figur ca. 8 cm.

Die fast vollplastische Halbfigur zeigt ein blondes Kindes, das mit offenem Mund lacht und mit seiner linken Hand nach rechts deutet. Es trägt ein mit Spitzen besetztes Hemd aus dünnem Stoff, das von seinen Schultern gegliitten ist, und steht hinter einer Brüstung, die von einem roten Tuch mit goldenen Fransen bedeckt ist. Vor ihm liegt ein aufgeschlagenes Buch.

Relief, teilweise freiplastisch, aus gebleichtem, gefärbtem, bemaltem und lackiertem Wachs, gegossen und bossiert, auf einer rechteckigen, rückseitig schwarz bemalten Glasplatte. Das Inkarnat aus hellem Wachs, Wangen, Ellbogen und Hand in blassem Hellrot getönt, die Augen blau bemalt, das Haar gelb bemalt und lackiert. Das Tuch in kräftigem Rot, in der Oberfläche stumpf, der Schnitt des pergamentfarbenen Buches grün bemalt.

In einem extrem tiefen, vergoldeten Kastenrahmen mit Profilen, außen gelb gestrichen, die Seitenflächen innen ungefaßt. An der linken Seite des Rahmens ein aufgeklebtes Papierschildchen mit der aufgedruckten Inventarnummer: *Nro. 577* (Ende 18. Jahrhundert). An der Oberseite ein beweglicher Ring für die Aufhängung.

Bei der Restaurierung 1962 gereinigt, rückwärtige Glasplatte erneuert und Figur neu befestigt. Zahlreiche Retuschen, Hinterglasmalerei erneuert. Ein breiter Riß zwischen Figur und Brüstung. Das rote Tuch mehrfach beschädigt. Die Vergoldung des Rahmens geringfügig abgestoßen. Der Rahmen offensichtlich mit Kat. Nr. 93 vertauscht.

Die ungewöhnliche Tiefe des Rahmens und der dunkle Hintergrund unterstreichen den illusionistischen Zug dieser Darstellung.

Das Pendant zeigt ein weinendes Kind (Kat. Nr. 93); mit diesem Figurenpaar griff Rauschner vermutlich das bekannte Bildthema von *Demokrit und Heraklit* auf, die



Kat. 92

häufig in der Gegenüberstellung als *Lachender und Weinender Philosoph* gezeigt wurden.

Rauschner gestaltete mehrere Exemplare dieses Figurenpaares: Im Schloßmuseum in Gotha werden zwei ebenfalls signierte Werke mit Rokokorahmen aufbewahrt, die beide Kinder reich geschmückt in einer gemalten Gartenkulisse zeigen.¹ In Stuttgarter Privatbesitz befindet sich ein weiteres Wachsrelief mit einem weinenden Kind in einer gemalten Grotte. Eine ähnliche Figur eines lachenden Kindes in Wachs besitzt die Berliner Skulpturensammlung; sie gilt als Bologneser Werk des 18. Jahrhunderts.² Vermutlich ist das Bildmotiv auf italienische Vorlagen zurückzuführen.

Literatur: Riegel 1887, S. 209, Nr. 80 – Riegel 1891, S. 208, Nr. 80 – Riegel 1897, S. 278, Nr. 80 – Pyke 1973, S. 117.

JL/SKL

¹ Inv. Nr. W 3 und W 4.

² Schlegel 1978, Bd. 1, S. 129 ff.



Kat. 93

93

CHRISTIAN BENJAMIN RAUSCHNER (1723–1793)
Frankfurt a. M., zwischen 1747 und 1767

WEINENDES KIND

Inv. Nr. Wac 81

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 181, Nr. 577: *Ein weinendes Kind mit einem aufgeschlagenen Buch. Der Rahm ist wie Voriger [Kat. Nr. 92: Der Rahm ist verguldet und 7 Zoll hoch u. 6 Z. breit].*

Rahmenmaße: H. 18,5 cm, B. 15,7 cm, T. 8,3 cm, innen: H. 11,4 cm, B. 8,9 cm; H. der Figur ca. 7 cm.

Die fast vollplastische Halbfigur zeigt ein brünettes Kind, das weinend seine rechte Hand an sein Auge hält. Es trägt ein mit Spitzen besetztes Hemd aus dünnem Stoff, das von seinen Schultern gegliedert ist, und steht hinter einer von einem blaugrünen Tuch mit goldenen Fransen bedeckten Brüstung. Vor ihm liegt ein aufgeschlagenes Buch, dessen rote Bänder jeweils seitlich ausgebreitet sind.

Relief, teilweise freiplastisch, aus gebleichtem, gefärbtem, bemaltem und lackiertem Wachs, gegossen und bossiert, auf einer rechteckigen, rückseitig schwarz bemalten Glasplatte. Das Inkarnat hell-bräunlich, die Wangen in blassem Hellrot getönt, die Augen und das Haar braun bemalt. Das Tuch blaugrün bemalt.

In einem extrem tiefen, vergoldeten Kastenrahmen mit Profilen, außen gelb gestrichen, die Seitenflächen innen ungefaßt. An der rechten Seite des Rahmens ein aufgeklebtes Papierschildchen mit der aufgedruckten Inventarnummer: Nro. 576 (Ende 18. Jahrhundert). An der Oberseite ein beweglicher Ring für die Aufhängung.

Bei der Restaurierung 1962 gereinigt, rückwärtige Glasplatte erneuert, Figur neu befestigt. Zahlreiche Retuschen. Hinterglasmalerei erneuert. Mehrere Partien im Hemd sowie die seitlichen Ränder der Draperie weggebrochen. Die Vergoldung des Rahmens rechts unten abgestoßen. Der Rahmen offensichtlich mit Kat. Nr. 92 vertauscht.

Das Pendant zeigt ein lachendes Kind (Kat. Nr. 92). Die ungewöhnliche Tiefe des Rahmens und der dunkle Hintergrund unterstreichen den illusionistischen Zug der Darstellung.

Literatur: Riegel 1887, S. 209, Nr. 81 – Riegel 1891, S. 208, Nr. 81 – Riegel 1897, S. 278, Nr. 81 – Pyke 1973, S. 117.

JL

94

CHRISTIAN BENJAMIN RAUSCHNER (1723–1793)
Frankfurt a. M., zwischen 1747 und 1767

LANDSCHAFT MIT STAFFAGEFIGUREN

Inv. Nr. Wac 87

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 167 f., Nr. 512: *Eine Landschaft, bey welcher der Vorgrund von colorirten Wachs mit freistehenden Figuren, der Hintergrund aber Holz und perspectivisch gemalt ist. Im Vorgrunde siehet man eine Bäuerin, die Vieh austreibt und zur Rechten ist eine Dorfkirche. Dieses Stück ist 15 Zoll breit u. 12 1/2 Z. hoch und von Rauschner verfertigt. Der Rahmen ist von Schnitzarbeit und verguldet.*

Rahmenmaße: H. 46,7 cm, B. 52,2 cm, T. 12, 3 cm, innen: H. 29 cm, B. 34,5 cm, T. 6–6,5 cm.

Das proszeniumartige Bild zeigt eine weite Flußlandschaft mit einer rechts auf einem Felsen gelegenen Ortschaft mit Kapelle und Bäumen. Im Vordergrund befindet sich eine Bauersfrau, die Brennholz in ihrer Schürze trägt und mit ihrem Hund Kühe, eine Ziege und ein Schaf den Weg entlangtreibt. Jenseits einer hölzernen Brücke folgt ihr ein Händlerpaar. Bei den Gebäuden stehen zwei Gruppen von Staffagefiguren, die miteinander ein Gespräch führen bzw. die Landschaft betrachten. Den Hintergrund bildet das weite Tal eines Flusses, der sich zwischen hohen Bergen hindurchwindet und an dessen Ufer mehrere Siedlungen liegen.

Relief aus teilweise gefärbtem, größtenteils mit Ölfarbe in Braun, Rotbraun, Grün und Grau bemaltem und lackiertem Wachs, einzelne Partien gegossen und nachbossiert, andere frei bossiert über einem Drahtgerüst, in eine tiefe Mulde aus Holz eingelassen, teilweise in Schichten aufgebaut. Hintergrund und Abendhimmel gemalt.

Im Vordergrund links als flaches Relief in rotem Wachs das ligierte Monogramm: CBR.

Das Relief unter Glas in einem vergoldeten Kastenrahmen mit reicher Profilierung und üppigen Rocailles auf der Gehrung und jeweils in der Mitte der Seitenleisten. Die Seitenflächen des Rahmens sind gelb gestrichen. Die Tiefe dieses Rah-

mens ist geringer als die des Muldenkastens, die Rückseite deshalb mit Pappe verklebt und darauf in Bleistift beschriftet: *Wac 87*. An der rechten Seitenfläche ein aufgeklebtes Papierschildchen mit der Inventarnummer: *Nro. 512* (Ende 18. Jahrhundert). An der Oberseite eine feststehende, ornamental geschnittene Öse zur Aufhängung (18. Jahrhundert).

Bei der Restaurierung 1962 gereinigt und gefestigt, zahlreiche Retuschen, vor allem an Figuren und Tieren. Die Oberfläche teilweise geglättet, die Malerei des Himmels größtenteils erneuert. Einzelne Partien des Laubwerkes, vor allem an den hohen Bäumen rechts, beschädigt. Im Hintergrund zahlreiche kleine Risse. Mehrere Verwerfungen in der Farbschicht, Holzmulde mehrfach gebrochen. Die Vergoldung des Rahmens geringfügig beschädigt, ebenso die Rocaille rechts unten.

Diese Arbeit Rauschners zeigt eine ungewöhnliche Kompositionsweise und eine auf handwerkliche Virtuosität zielende Handhabung der Wachsbossierung. Räumliche Tiefe wird hier nicht nur durch illusionistische Mittel, sondern auch konkret durch eine gestaffelte Anordnung der Landschafts-

elemente hergestellt. Deshalb entsteht kein optischer Bruch zwischen Relief und Himmel wie bei den Reliefs mit vorder- und rückseitig bemalten Glasplatten, mit denen ebenfalls eine illusionistische Wirkung angestrebt wurde. Auffallend ist auch der starke Glanz der Oberfläche.

Es erscheint bemerkenswert, daß Rauschners Landschaftsreliefs von seinen Zeitgenossen mit den Arbeiten des Frankfurter Malers Christian Georg Schütz d. Ä. (1718–1791), der für seine Rheinlandschaften hochgeschätzt wurde, verglichen wurden.¹

Literatur: Riegel 1887, S. 209, Nr. 87 – Riegel 1891, S. 208, Nr. 87 – Riegel 1897, S. 278, Nr. 87 – Pyke 1973, S. 118.

JL

¹ *Hanausches Magazin*, 41. Stück, 1780, S. 343.



Kat. 94



Kat. 95

95

CHRISTIAN BENJAMIN RAUSCHNER (1723–1793)
Frankfurt a. M., zwischen 1747 und 1767

LANDSCHAFT MIT WANDERERN UND FISCHERN

Inv. Nr. Wac 88

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 168, Nr. 513: *Eine andere [Landschaft] von demselben Künstler und eben der Größe, mit einem Fluße und einer Brücke, worauf ein Mann mit einer Angelruthe steht. Der Rahm ist verguldet.*

Rahmenmaße: H. 36,7 cm, B. 45,2 cm, T. 8,2 cm, innen: H. 29 cm, B. 34,7 cm.

Das bühnenartige, tiefe Landschaftsbild zeigt einen Fluß, an dessen Ufer im Vordergrund ein Weg von einer Gruppe hoher Bäume links über eine Brücke zu einem Gehöft mit einem hoch aufragenden Turm führt. Auf dem Weg schreitet ein Wanderer. Vor der Brücke, auf der zwei Männer im Gespräch stehen, befindet sich neben einer Pumpe eine Bäuerin. Auf dem Fluß sind zwei Fischer in einem Boot unterwegs. Der gewundene Flußlauf verliert sich in einer

bergigen Landschaft mit einer Stadt am Ufer und einer darüberliegenden Burg.

Relief, teilweise freiplastisch, aus gefärbtem und bemaltem Wachs, gegossen und bossiert, zum Teil über Drahtgerüste gearbeitet, auf einer rechteckigen, rückseitig bemalten Glasplatte. Die Architekturformen und einzelne Motive der Landschaft aus braunem und beigefarbenem Wachs gegossen, die Oberflächenstruktur, besonders die der Vegetation intensiv nachbossiert. In der Farbgebung dominieren verschiedene Brauntöne sowie blasses Tomatenrot und dunkles Grün, so daß der Eindruck einer herbstlichen Landschaft entsteht. Der Himmel in hellen Farbtönen als Hinterglasmalerei.

Rechts in der unteren Ecke eingeritzt die Signatur: *Rauschn...*

Unter Glas in einem an den Seitenflächen gelb gestrichenen Kastenrahmen mit gravierten, vergoldeten Profilen, dessen Ecken die Gravur akzentuiert. Die Schrägen des inneren Rahmens schwarz gestrichen. Der eigentliche Kasten des Reliefs ist tiefer als der vergoldete Rahmen. Die Rückseite mit Pappe verklebt und beschriftet in Bleistift: *Wac 89*, dar-

über in Kugelschreiber: Wac 88. An der rechten Seite des Rahmens ein aufgeklebtes Papierschildchen mit der aufgedruckten Inventarnummer: *Nro. 513* (Ende 18. Jahrhundert). An der Oberkante ein beweglicher Ring für die Aufhängung (18. Jahrhundert).

Bei der Restaurierung 1962 gereinigt und gefestigt, kleinere Ergänzungen und Retuschen. Das Laub der Bäume links teilweise abgefallen, so daß der Draht freiliegt. Besonders in den dünnen Wachsschichten mehrfach kleine Risse. Die Rauchwolke über dem Bauernhaus rechts gebrochen. Stuck und Vergoldung des Rahmens in großen Partien abgeplatzt und mit schmutzig-beiger Farbe übermalt.

Das Relief bildet eine Gruppe mit den Kat. Nrn. 96–98.

Literatur: Riegel 1887, S. 209, Nr. 86 – Riegel 1891, S. 208, Nr. 86 – Riegel 1897, S. 278, Nr. 86 – Pyke 1973, S. 117.

JL

96

CHRISTIAN BENJAMIN RAUSCHNER (1723–1793)
Frankfurt a. M., zwischen 1747 und 1767

LANDSCHAFT AM UFER EINES SEES

Inv. Nr. Wac 89

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 168, Nr. 514: *Eine andere [Landschaft] von derselben Größe mit einem Fluße, worauf ein Paar Männer in einem Kahne schiffen. Zur Rechten sind einige Bauernhäuser und eine Kirche. Der Rahm ist wie Letzterer [Kat. Nr. 95: Der Rahm ist verguldet].* Rahmenmaße: H. 40,3 cm, B. 45,8 cm, T. 8,3 cm, innen: H. 29,3 cm, B. 34,8 cm.

Das bühnenartige, tiefe Landschaftsbild zeigt rechts auf einem Hügel eine von Bäumen und Büschen umstandene Kapelle mit Dachreiter sowie zwei Bauernhäuser. Dorthin führt ein Weg, vorbei an einem hohen, weit ausladenden Baum und über eine Brücke, auf der ein Bauer steht. Am Ufer zu Füßen des Hügel gehen zwei Wanderer, auf dem



Kat. 96

Wasser in Ufernähe sind zwei Fischer in einem Kahn bei der Arbeit. Im Vordergrund sind zwei Störche und ein Frosch dargestellt.

Relief, teilweise freiplastisch, aus gefärbtem und bemaltem Wachs, gegossen und bossiert, zum Teil über Drahtgerüste gearbeitet, auf einer rechteckigen, rückseitig bemalten Glasplatte. Die Architekturformen und einzelne Motive der Landschaft aus braunem und beigefarbenem Wachs gegossen, die Oberflächenstruktur, besonders die der Vegetation, intensiv nachbossiert. In der Farbgebung dominieren verschiedene Braun- und Grüntöne, vereinzelt Weiß. Der Himmel in hellen Farbtönen als Hinterglasmalerei.

Rechts unten, teilweise durch eine Restaurierung geglättet, die eingeritzte Signatur: *CR*.

Unter Glas in einem an den Seitenflächen gelb gestrichenen Kastenrahmen mit gravierten, vergoldeten Profilen, dessen Ecken die Gravur akzentuiert. Die Schrägen des inneren Rahmens schwarz gestrichen. Der eigentliche Kasten des Reliefs ist tiefer als der vergoldete Rahmen. Die Rückseite mit Pappe verklebt und beschriftet in Bleistift: *Wac 88*. An der rechten Seite des Rahmens ein aufgeklebtes Papierschildchen mit der aufgedruckten Inventarnummer: *Nro. 514* (Ende 18. Jahrhundert). An der Oberkante ein beweglicher Ring für die Aufhängung (18. Jahrhundert).

Bei der Restaurierung 1962 gereinigt und gefestigt, Ergänzungen und Retuschen. Das Buschwerk zu Seiten des Gebäudes rechts überarbeitet, die Landschaft im Mittelgrund links erneuert. Das Laubwerk des Baumes im Vordergrund beschädigt.

Das Relief bildet eine Gruppe mit den Kat. Nrn. 95, 97, 98.

Literatur: Riegel 1887, S. 209, Nr. 89 – Riegel 1891, S. 208, Nr. 89 – Riegel 1897, S. 278, Nr. 89 – Pyke 1973, S. 117.

JL

97

CHRISTIAN BENJAMIN RAUSCHNER (1723–1793)
Frankfurt a. M., zwischen 1747 und 1767

LANDSCHAFT MIT STAFFAGEFIGUREN

Inv. Nr. Wac 90

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 168, Nr. 515: *Eine Landschaft mit Bauerhäuser und einem Fluße, worauf zwey Manner in einem Kahn schiffen. Größe und Rahm sind wie bey Vorigen* [Kat. Nr. 95 und 96: *Der Rahm ist verguldet*]. Rahmenmaße: H. 40,4 cm, B. 45,9 cm, T. 7,8 cm, innen: H. 29,5 cm, B. 34,8 cm.

In einem innen bühnenartig an den Seiten abgeschrägten Rahmen erstreckt sich ein Landschaftsbild. Am Ufer eines Flusses, der in einen von hohen Bergen umgebenen See mündet, stehen vor Bäumen zwei verwinkelte, teilweise mit Stroh gedeckte Häuser. Im Vordergrund befindet sich ein hoher, freistehender Baum. Auf der mit Pfählen und Mauerwerk befestigten Böschung sind mehrere Staffagefiguren, rechts nähern sich zwei Männer in einem Kahn dem Ufer.

Relief, teilweise freiplastisch, aus gefärbtem und bemaltem Wachs, gegossen und bossiert, zum Teil über Drahtgerüste gearbeitet, auf einer rückseitig bemalten Glasplatte. Die Architekturformen und einzelne Motive der Landschaft aus braunem und beigefarbenem Wachs gegossen, die Oberflächenstruktur, besonders die der Vegetation, intensiv nachbossiert. In der Farbgebung dominieren verschiedene Braun- und Grüntöne. Die Kleidung der Figuren in Rot, Weiß und Blau. Der Himmel in hellen Farbtönen in Hinterglasmalerei.

Links unten eingeritzt die Signatur: *CBRauschner*.

Unter Glas in einem an den Seitenflächen gelb gestrichenen Kastenrahmen mit gravierten, vergoldeten Profilen, dessen Ecken die Gravur akzentuiert. Die Schrägen des inneren Rahmens schwarz gestrichen. Der eigentliche Kasten des Reliefs ist tiefer als der vergoldete Rahmen. Die Rückseite mit Pappe verklebt und beschriftet in Bleistift: *Wac 90*. An der linken Seite des Rahmens ein aufgeklebtes Papierschildchen mit der aufgedruckten Inventarnummer: *Nro. 515* (Ende 18. Jahrhundert). An der Oberkante ein beweglicher Ring für die Aufhängung (18. Jahrhundert).

Bei der Restaurierung 1962 gereinigt und gefestigt, mehrere Ergänzungen und Retuschen. Das Laubwerk des Baumes links beschädigt. Die Fahne, die wohl ursprünglich aus dem Giebelfenster des Hauses links hing, verloren, die Figuren oder Pflanzen im rechten Fenster des kleinen Hauses verstümmelt. Im Erdreich wie in den Dächern der Häuser mehrfach kleine Risse und Absprünge. Der Stuck des Rahmens an mehreren Stellen abgeplatzt, an den beiden oberen Gehungen Risse.

Das Relief bildet eine Gruppe mit den Kat. Nrn. 95, 96, 98.

Literatur: Riegel 1887, S. 209, Nr. 90 – Riegel 1891, S. 208, Nr. 90 – Riegel 1897, S. 278, Nr. 90 – Pyke 1973, S. 117.

JL



Kat. 97

98

CHRISTIAN BENJAMIN RAUSCHNER (1723–1793)
Frankfurt a. M., zwischen 1747 und 1767

LANDSCHAFT MIT GEWITTER

Inv. Nr. Wac 91

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 168, Nr. 516: *Eine andere [Landschaft] mit einem Ungewitter, so mit starken Sturm begleitet ist. Größe und Rahm sind wie bey N° 513 [Kat. Nr. 95: Der Rahm ist verguldet].*

Rahmenmaße: H. 40,6 cm, B. 46,1 cm, T. 7,5 cm, innen: H. 29,7 cm, B. 35,7 cm.

Das bühnenartige, tiefe Bild zeigt eine reich gegliederte Uferlandschaft mit abgestorbenen und windgepeitschten Bäumen. Im Vordergrund steht links ein Gehöft mit mehreren Gebäuden und einem rauchenden Schornstein. Es wird überragt von einem beflaggten Turm und einem hohen Kamin. Aus dem düsteren Himmel zucken Blitze und erleuchten einen in der Ferne am anderen Ufer liegenden Ort. Mehrere Figuren im Vordergrund suchen sich vor dem

Unwetter zu schützen, darunter ein Segler, an dessen Boot das Segel losgerissen ist.

Relief, teilweise freiplastisch, aus gefärbtem und bemaltem Wachs, gegossen und bossiert, zum Teil über Drahtgerüste gearbeitet, auf einer rückseitig bemalten Glasplatte. Die Architekturformen und einzelne Motive der Landschaft aus braunem und beigefarbenem Wachs gegossen, die Oberflächenstruktur, besonders die der Vegetation, intensiv nachbossiert. In der Farbgebung dominiert ein dunkles Braun, daneben Rotbraun, Ocker und Grün, so daß ein sehr dunkler Gesamteindruck entsteht. Die Kleidung der Figuren in Blau und Rot, das Segel weiß. Der Gewitterhimmel in Hinterglasmalerei.

Links vorn an der Treppenwange eingeritzt die Signatur: *CB Rauschner*.

Unter Glas in einem an den Seitenflächen gelb gestrichenen Kastenrahmen mit gravierten, vergoldeten Profilen, dessen Ecken die Gravur akzentuiert. Die Schrägen des inneren Rahmens schwarz gestrichen. Der eigentliche Kasten des



Kat. 98

Reliefs ist tiefer als der vergoldete Rahmen. Die Rückseite mit Pappe verklebt und beschriftet in Bleistift: *Wac 89*, darüber in Kugelschreiber: *Wac 89*. An der rechten Seite des Rahmens ein aufgeklebtes Papierschildchen mit der aufgedruckten Inventarnummer: *Nro. 516* (Ende 18. Jahrhundert). An der Oberkante ein beweglicher Ring für die Aufhängung (18. Jahrhundert).

Bei der Restaurierung 1962 gereinigt und gefestigt, etliche Retuschen. Wohl nur geringfügige Beschädigungen am Laubwerk der Bäume. Mehrere Risse im Erdreich. Farbschicht an der Rückseite der Glasplatte stellenweise gelöst.

Das Relief bildet eine Gruppe mit den Kat. Nrn. 95–97.

Hervorzuheben ist die dramatisch-düstere Stimmung der Gewitterlandschaft, die durch den schwarzen Proszeniumsrahmen eine wirkungsvolle Steigerung erhält. Dadurch werden insbesondere die Lichteffekte betont.

Literatur: Riegel 1887, S. 209, Nr. 91 – Riegel 1891, S. 208, Nr. 91 – Riegel 1897, S. 278, Nr. 91 – Pyke 1973, S. 117.

JL

99

CHRISTIAN BENJAMIN RAUSCHNER (1723–1793)
Frankfurt a. M., zwischen 1747 und 1767

LANDSCHAFT MIT STAFFAGEFIGUREN

Inv. Nr. Wac 92

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 168 f., Nr. 517: *Eine kleine Landschaft mit Gewässer. 7 Zoll breit u. 5 z. hoch. Der Rahm ist von braunen Holze.*

Rahmenmaße: H. 19,2 cm, B. 22,8 cm, T. 5 cm, innen: H. 12 cm, B. 15,8 cm.



Kat. 99

Die bühnenartige, tiefe Landschaft zeigt im Vordergrund am Ufer eines Sees zwei Wanderer und einen Angler. In einem Boot auf dem See befindet sich ein Fischer. Eine weitere Gestalt geht auf dem Weg, der auf ein von Bäumen umstandenes Dorf zuführt. Im Hintergrund ist die Silhouette einer Stadt dargestellt.

Relief, teilweise freiplastisch, aus gefärbtem und bemaltem Wachs, gegossen und bossiert, auf einer rückseitig bemalten Glasplatte. Die Architekturformen und einzelne Motive der Landschaft wohl aus braunem und beigefarbenem Wachs gegossen, die Oberflächenstruktur, besonders die der Vegetation, intensiv nachbossiert. Fast alle Figuren freiplastisch gearbeitet. Verschiedene Brauntöne sowie blasses Tomatenrot und dunkles Grün lassen den Eindruck einer herbstlichen Landschaft entstehen.

Unter Glas in einem an den Seitenflächen gelb gestrichenen Kastenrahmen mit vergoldeter Profilierung an der Schauseite. Die Schrägen des inneren Rahmens schwarz gestrichen. Der Kasten des Reliefs selbst ist tiefer als der vergoldete Rahmen. Die Rückseite mit Pappe verklebt und beschriftet in Rotstift: Wac 92. An der Oberkante ein feststehender Ring für die Aufhängung (18. Jahrhundert).

Bei der Restaurierung 1962 gereinigt und gefestigt, mehrere Retuschen. Das Laub des hohen Baumes links wohl nicht mehr vollständig, die Vegetation im Vordergrund wohl beschädigt. Die Vergoldung des Rahmens, die ohne Grundierung aufgetragen ist, teilweise abgeplatzt.

Das Relief ist zusammengehörig mit Kat. Nr. 100.

Literatur: Riegel 1887, S. 209, Nr. 92 – Riegel 1891, S. 208, Nr. 92 – Riegel 1897, S. 278, Nr. 92 – Pyke 1973, S. 117.

JL



Kat. 100

100

CHRISTIAN BENJAMIN RAUSCHNER (1723–1793)
Frankfurt a. M., zwischen 1747 und 1767

LANDSCHAFT MIT ANGLERN

Inv. Nr. Wac 93

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 169, Nr. 518: *Eine andere [Landschaft] von derselben Größe und mit dergl. Rahm [Der Rahm ist von braunen Holze].*

Rahmenmaße: H. 19,1 cm, B. 22,8 cm, T. 5,2 cm; innen: H. 12,7 cm, B. 15,8 cm.

Die bühnenartige, tiefe Landschaft zeigt einen See und rechts ein Dorf. Auf einem Weg am Ufer geht ein Wanderer. Im Vordergrund sitzen zwei Angler auf einem aus Bohlen gebauten Steg.

Relief, teilweise freiplastisch, aus gefärbtem und bemaltem Wachs, gegossen und bossiert, auf einer rückseitig bemalten Glasplatte. Die Architekturformen und einzelne Motive der Landschaft wohl aus braunem und beigefarbenem Wachs gegossen, die Oberflächenstruktur, besonders die der Vegetation, intensiv nachbossiert. Fast alle Figuren freiplastisch gearbeitet. Verschiedene Brauntöne sowie blasses Tomatenrot und dunkles Grün lassen den Eindruck einer herbstlichen Landschaft entstehen.

Unter Glas in einem an den Seitenflächen gelb gestrichenen Kastenrahmen mit vergoldeter Profilierung an der Schauseite. Die Schrägen des inneren Rahmens schwarz gestrichen. Der Kasten des Reliefs selbst ist tiefer als der vergoldete Rahmen. Die Rückseite mit Pappe verklebt und beschriftet in Rotstift: Wac 93. An der Oberkante ein feststehender Ring für die Aufhängung (18. Jahrhundert).

Bei der Restaurierung 1962 gereinigt und gefestigt. Die Vegetation im Vordergrund beschädigt und geglättet. Die Vergoldung des Rahmens, die ohne Grundierung aufgetragen ist, teilweise abgeplatzt.

Das Relief ist zusammengehörig mit Kat. Nr. 99.

Literatur: Riegel 1887, S. 209, Nr. 93 – Riegel 1891, S. 208, Nr. 93 – Riegel 1897, S. 278, Nr. 93 – Pyke 1973, S. 117.

JL

VENUS

Inv. Nr. Wac 129

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 191, Nr. 614: *Eine schlafende nackte Venus, 14 Zoll lang. Sie ruhet auf einem Bette von natürlichen Moos und hat ein Gehäuse von Holz, so blau vermalet ist.*

Maße des Kastens: H. 13,5 cm (vorn) bzw. 33,7 cm (hinten), B. 36,5 cm, L. 62,5 cm; Maße des Reliefs: B. ca. 25 cm, L. ca. 40 cm; L. der Liegenden: ca. 33 cm.

Auf einer leicht ansteigenden, als Wiese mit Moos belegten Fläche ruht schlafend Venus auf golddurchwirkten und roten Seidenstoffen. Ihre Beine sind angewinkelt und gespreizt, der linke Arm liegt erhoben über dem Kopf. Mit der rechten Hand greift sie in den transparenten Schleier, der ihren Unterkörper verhüllt. Sie ist mit mehreren goldenen Armbändern und einer Perlenkette geschmückt. Ihr dunkelbraunes, aufgestecktes Haar fällt in einzelnen Lockensträhnen auf die Schultern herab. Ihre rechte Wange ziert ein Schönheitsfleck.

Vollplastische Figur aus farbig bemaltem Wachs, mit Steinen, Staubperlen, Goldbrokat- und Seidenstoffen, Moos und Pflanzenteilen auf einer dunkel gestrichenen Holzplatte. Die Figur in hellem Inkarnatston, die Lippen rot, Augenbrauen und Haar dunkelbraun bemalt.

In einem rechteckigen Holzkasten mit leicht profilierter Sockelleiste und ansteigenden Seitenflächen, die Oberseite mit einer Glasplatte in profiliertem Rahmen abgedeckt. Die Außen- und Innenflächen des Kastens blau, die innere Profilleiste des Plattenrahmens weiß gestrichen.

Mehrfach restauriert, zuletzt 1962. Dabei gereinigt, die Figur überarbeitet, vor allem am Hals und am rechten Arm. Haare und rechte Hand teilweise neu modelliert, zwei Finger ergänzt. Zahlreiche Retuschen. Stoffe neu befestigt. Moos und Pflanzenteile fast vollständig erneuert. Im linken Oberarm und am linken Bein ein Riß. Die ganze Figur mit einem weißlichen Belag überzogen.

Die Wachsfigur ist auf eine der beliebtesten Kompositionen von Giambologna (1529–1608) zurückzuführen: die vermutlich um 1580 entstandene Bronzegruppe einer schlafenden Nymphe mit Satyr, die wenig später in die Dresdner Kunstkammer kam.¹ In Giambolognas Werkstatt wurden zahlreiche Repliken der Frauenfigur – mit und ohne Satyr – angefertigt, die in ganz Europa großen Anklang fanden und in vielen Sammlungen vertreten waren.² Auch in Braunschweig befinden sich zwei leicht variierte Bronzefiguren nach diesem Modell³ sowie eine freiere Variante von Adriaen de Vries (1545–1626).⁴ Das von Giambologna entwickelte Motiv der schlafenden Venus wurde lange Zeit als vorbildhaft angesehen; aufgrund der wachsenden Popularität des Bildthemas wurde es wiederholt aufgegriffen.⁵ 1615–20 schuf Leonhard Kern (1588–1662) eine diesem Typus eng verwandte Alabasterfigur.⁶ In der Berliner Kunstkammer befand sich ein um 1700 entstandenes Wachsrelief mit einer schlafenden Venus, die ebenfalls mit der von Giambologna geschaffenen Gestalt in Verbindung steht.⁷

Literatur: Vöge 1910, S. 331, Nr. 1006 – Meier 1915, S. 113, Nr. 129 – Meier 1921, S. 91, Nr. 129 – Ausst. Kat. Berlin 1994, S. 118, Abb. S. 120.

JL/SKL

¹ Ausst. Kat. Wien 1978, S. 161 f., Nr. 69; Avery 1987, S. 260, Nr. 64, Abb. 61; Ausst. Kat. Berlin 1994, S. 370 f., Nr. 115.

² Ausst. Kat. Wien 1978, S. 162 ff., Nr. 70–74.

³ Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nrn. Bro 136 und Bro 137: Berger/Krahn 1994, S. 113 ff., Nr. 69 und 70.

⁴ Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. Bro 135: Berger/Krahn 1994, S. 237 ff., Nr. 196.

⁵ Ausst. Kat. Berlin 1994, S. 118 ff., Nrn. E 24 und E 25.

⁶ Ausst. Kat. Schwäbisch Hall 1988, S. 155 f., Nr. 57.

⁷ Skulpturensammlung Berlin, Inv. Nr. 931: Vöge 1910, S. 331, Nr. 1006; Bange 1923, S. 155, Nr. 931.

102

Deutsch, um 1760–1770

VENUS UND AMOR

Inv. Nr. Wac 130

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 191, Nr. 615: *Eine andere schlafende Venus, so aber etwas kleiner ist. Neben ihr schläft Cupido und ihr Lager und Gehäuse sind wie bey der Vorigen [Kat. Nr. 101: Sie ruhet auf einem Bette von natürlichen Moos und hat ein Gehäuse von Holz, so blau vermalet ist].*

Maße des Kastens: H. 13,3 cm (vorn) bzw. 33,7 cm (hinten), B. 36,5 cm, L. 63 cm; Maße des Reliefs: B. ca. 25 cm, L. ca. 47 cm; L. der Venus ca. 27 cm.

Auf einer naturalistisch als Wiese mit Moos und Pflanzenteilen ausgestatteten, schräg ansteigenden Fläche liegt auf blauer und lachsfarbener Samtdecke in reizvoller Pose die schlafende Venus, ein rotes Seidenband um Schulter und Brust geschlungen und von einem transparenten Schleier umspielt, ihr blondes Haar von Perlen und Schmucksteinen durchwirkt. Neben ihr ruht Amor und hält schlafend einen Pfeil in der Hand, den Köcher zwischen den Beinen. Zu Füßen der Venus liegt ein schlafender Hund.

Vollplastische Figuren aus gefärbtem und bemaltem Wachs, gegossen, mit Draht, Staubperlen, Moos, Pflanzenteilen und Stoff, montiert auf einer dunkel gestrichenen Holzplatte. Beide Figuren in hellem Inkarnatston, das Haar blond.

In einem rechteckigen Holzkasten mit leicht profilierter Sockelleiste und ansteigenden Seitenflächen, die Oberseite mit einer Glasplatte in profiliertem Rahmen abgedeckt. Die Außen- und Innenflächen des Kastens blau, die innere Profilleiste des Plattenrahmens weiß gestrichen.

Bei der Restaurierung 1962 gereinigt und gefestigt, zahlreiche Retuschen an den Figuren. Stoffe neu befestigt, der Schleier ergänzt. Moos und Pflanzenteile zum Teil erneuert. Von den Pfeilen Amors im Köcher nur noch der Draht erhalten, das Moos teilweise etwas zerbröselt. Auf der Figur des Amor ein weißlicher Belag.



Kat. 101



Kat. 102

Diese Fassung des Themas spielte um die Mitte des 18. Jahrhunderts vor allem in der Kleinplastik eine Rolle, wie die durchaus nicht seltenen Darstellungen in Form – meist gefaßter – Holzfiguren und Porzellanskulpturen zeigen. Der Figur der Venus liegt eine berühmte Bilderfindung Correggios (1494–1534) zugrunde: das 1525–26 entstandene Gemälde mit der schlafenden Venus, Amor und einem Satyr, heute im Louvre in Paris.¹ Da der Wachsbossierer das Motiv in den Seitenverhältnissen verkehrte, diente ihm vermutlich ein Nachstich als Vorlage, möglicherweise der von Pierre François Basan (1723–1797).² Zudem veränderte der Wachsbossierer die Haltung der Arme.

Literatur: Schauß 1910, S. 27 f., Abb. 8 – Meier 1915, S. 113, Nr. 130 – Meier 1921, S. 91, Nr. 130.

JL

¹ Inv. Nr. 1118: Gould 1976, S. 238 f., Abb. 177; Di Giampaolo/Muzzi 1993, S. 118 f.; Ekserdjian 1997, S. 272, Abb. 280.

² Gould 1976, S. 239, Abb. 178A.

103

Deutsch, 2. Hälfte 18. Jahrhundert ?

HEILIGER SEBASTIAN

Inv. Nr. Wac 142

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 191, Nr. 616: *Ein heiliger Sebastian, so mit kleinen Ketten an eine Staude angeschlossen ist. Diese freistehende Figur ist von roten Wachs 13 Zoll hoch und hat ein Gehäuse aus Glas.* Fragmentarisch erhalten. Maße der Figur: H. 24,9 cm, B. 20 cm, T. 5 cm; Maße des Baumes: H. 23,9 cm, B. 18,7 cm; Maße des Holzsockels: H. 5,1 cm, B. 15,2 cm, T. 14,5 cm.



Abb. 18 Sockel mit fragmentarisch erhaltenen Baumstamm

Der jugendliche, nur mit einem Lententuch bekleidete Heilige war ursprünglich an Armen und Beinen mit Metallfesseln an einen ausladenden, kräftigen Baum angekettet (Abb. 18). Er neigt seinen Kopf mit schmerzvollem Gesichtsausdruck und geschlossenen Augen zur rechten Schulter, der rechte Arm ragt nach oben. Sein schmaler, jedoch muskulöser Körper ist nach links durchgebogen. Auffallend sind die langgestreckten Proportionen.

Freiplastik aus gelblichem, hellrot gefaßtem Wachs. Die Figur über Metallstiften bossiert, der Baum gegossen und auf Hölzer montiert. Die Fesseln aus Metall. Auf einem rechteckigen, profilierten Sockel aus schwarz gestrichenem Holz.

Beide Oberarme durchgebrochen, linker Arm fehlt. Die Rückseite des rechten Armes und die Finger der rechten Hand beschädigt. Rechtes Bein in Wadenhöhe abgebrochen, linker Fuß stark beschädigt. Das im Inventar (H 29) genannte Glasgehäuse ist verloren.

SKL

104

Deutsch, 2. Hälfte 18. Jahrhundert

HÖFISCHE GESELLSCHAFT BEI KONZERT UND TANZ

Inv. Nr. Wac 14

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 188 f., Nr. 609: *Ein musikalisches Konzert, so von 3 Mannspersonen und drey Frauenzimmern in einem Garten gehalten wird, davon drey musikalische Instrumente spielen, wozu die andern singen. Vorne ist eine Fontaine und hinter dieser eine Terasse von zwey Stufen. Auf der obersten sitzen zwey Personen auf einer Gartenbank und über diesen ist ein Thronhimmel mit langen Gardinen. Die Figuren nebst den Gartenverzierungen sind von colorirten Wachs, die Fontaine ist aber Glas, und das ganze Stück hat ein Glasgehäuse, welches 1 Fuß 8 Z. breit, 1 Fuß 9 Z. hoch und 11 1/2 Zoll tief ist.* Maße des Gehäuses: H. 51,5 cm, B. 50,7 cm, T. 31,7 cm.

Auf den Stufen einer Terasse ist eine Gruppe von sechs Personen im Halbkreis angeordnet. Das im Vordergrund stehende Paar ist zum Tanz bereit, während die auf einer Gartenbank und Hockern sitzenden Figuren auf verschiedenen Instrumenten – einem Cello, einer Violine und einer Laute – musizieren (Abb. 20). Die Dame in der Mitte hält einen geschlossenen Fächer in der Hand und scheint zu singen (Abb. 19). Alle Personen tragen höfische, reich verzierte Gewänder mit aufwendigem Spitzenbesatz, Hüte oder einen Kopfputz mit Federn und verschiedene Schmuckteile. Die Szene wird eingerahmt durch vier mit Blumengirlanden überzogene Rundpfeiler, die durch ebenfalls blumengeschmückte Arkaden verbunden sind und so eine Gartenlaube andeuten. Seitlich sind zwei mit Muschelwerk verzierten Kartusche angebracht, eine weitere befindet sich in der Mitte der Stufen. Die mittlere breitere Arkadenöffnung ist mit einem üppigen, auf beiden Seiten gerafften Vorhang ausgestattet. Oben ist ein mit mehreren Quasten geschmückter Baldachin angebracht. Zwischen den Vorhängen steht



Kat. 103



Kat. 104

auf einem hohen Sockel eine große Vase mit Blumen, jeweils vier weitere blumengefüllte Vasen sind auf den seitlichen Balustraden sowie auf den Stufen aufgestellt. Im Vordergrund befindet sich ein ovaler Springbrunnen, dessen muschelförmiges Becken von vier Delphinen getragen wird. Eine auf einem weiteren Delphin sitzende Brunnenfigur bläst Wasser aus einer Seeschnecke als Fontäne in die Höhe, während Wasserstrahlen über den Rand des Beckens laufen.

Vollplastische Figuren aus gebleichtem, gefärbtem und bemaltem Wachs. Die Kleidung der Figuren und die Drapeuren aus elfenbeinfarbenem Wachs. Das Inkarnat fleischfarben getönt, die Haare grau gefärbt, die Augen schwarz bemalt. Die Kleidung mit durchbrochenem Spitzenmuster bossiert, stellenweise dunkelrot und weiß bemalt. Die Instrumente aus Holz und Golddraht gefertigt. Die Blumen aus pflanzlichem Material, Seide, Papier und Perlen in Rot, Blau und Gelb. Hocker und Bank aus grün gestrichenem Holz. Vasen und Kartuschen aus weißem Wachs. Die Vorhangdraperie mit Seide hinterlegt, im oberen Teil mit Papier ausgebeßert. Die Vorhangschnüre aus Draht. Die Balustra-

de aus Holz, mit rotem und grauem Glasstaub belegt. Der Brunnen aus gelblichem Wachs, teilweise grün bemalt. Beide Wasserbecken mit Spiegelglas belegt. Die Wasserstrahlen aus Glas, der Stab der Brunnenfigur aus Metall. Bodenplatte und Stufen mit grünem Glasstaub überzogen. An den inneren Kanten des Glasgehäuses Blumengirlanden aus pflanzlichem Material sowie Golddraht und Zwirn.

In einem rechteckigen, im oberen Bereich seitlich abgeschragten Glasgehäuse auf einem in Rot und Schwarz schildpattartig gemusterten Holzsockel mit vier Kugelfüßen; über die Kanten des Glasgehäuses ein Papierband mit Schildpattdekor geklebt.

Das Glasgehäuse ist spätestens seit 1887 in einem zweiten offenen Kasten aus schwarz lackiertem Holz mit goldenen Leisten und geschwungener Deckplatte untergebracht.¹ Die Eckstützen mit goldenen Blumenranken und Maskarons bemalt, oben an den Ecken vier kugelige Aufsätze. Die Bodenplatte im Inneren blau gestrichen. Dazu gehört ein ebenfalls schwarz lackierter Tisch mit Cabriolbeinen, bemalt mit langgezogenen Maskarons und Blumenranken in Gold.



Abb. 19 Höfische Gesellschaft bei Konzert und Tanz (Detail)



Abb. 20 Höfische Gesellschaft bei Konzert und Tanz (Detail)

Mehrmals restauriert; die sehr dünnen und durchbrochen gearbeiteten Wachsschichten an zahlreichen Stellen geklebt. Mehrere Brüche und Risse in der Vorhangdraperie. Absplitterungen an den Kleidern; im Gewand der Dame im Vordergrund links runde Fehlstelle infolge von Hitzeeinwirkung. Die Farben der Blumen größtenteils verblaßt. Die Schmuckgirlande in der linken oberen Kante abgebrochen. Im Glasgehäuse vorne links und oben Sprünge.

Bislang ist keine vergleichbare Figurengruppe bekannt, bei der die Gestalten und deren Kleidung vollständig aus Wachs bestehen. Die berühmte Puppenstadt *Mon Plaisir* der Fürstin Augusta Dorothea von Schwarzburg-Arnstadt (1666–1751), die 1704–1751 in ihrem Lustschloß Augustenburg entstand, umfaßt heute 82 verschiedene Schaukästen mit 391 Figuren.² Jedoch sind dort nur die Köpfe der Figuren mit Hals- und Brustansatz, zudem ihre Hände und Unterarme sowie ihre Füße und Unterschenkel aus Wachs geformt. Die Körper wurden aus Holz oder Stoffbälgen geformt; alle Gestalten sind mit Textilien bekleidet und mit echten Haaren ausgestattet. Vermutlich war diese außergewöhnliche Sammlung in Arnstadt auch in Braunschweig bekannt, da es enge verwandtschaftliche Beziehungen zwischen den Höfen gab: Fürstin Augusta Dorothea war eine Tochter Herzog Anton Ulrichs von Braunschweig-Lüneburg-Wolfenbüttel. Derartige prunkvolle Puppenhäuser dienten als eine Art Miniaturwelt zur spielerischen Erbauung der höfischen Gesellschaft und waren auch hochgeschätzte Kunstkammerobjekte. Den Darstellungen der Arnstädter Sammlung vergleichbar ist eine etwas kleinere Puppenstube mit Wachsfiguren im Maximilianmuseum in Augsburg, die vermutlich ebenfalls dem höfischen Bereich entstammt.³

Literatur: Riegel 1887, S. 206, Nr. 14 – Riegel 1891, S. 205, Nr. 14 – Riegel 1897, S. 275, Nr. 14 – Meier 1902, S. 95 – Meier 1907, S. 108, Nr. 14 – Meier 1915, S. 112, Nr. 14 – Meier 1921, S. 91, Nr. 14.

SKL

¹ Riegel 1887, S. 206, Nr. 14: *grosse Gruppe in besonderem Gehäuse*.

² Heute im Schloßmuseum Arnstadt: Leber 1978; Klein/Müller 1992.

³ Inv. Nr. 3249 (H. 18 cm, B. 25,5 cm): Gröber/Metzger 1965, S. 174, Abb. 224.

SPOL

Als einzige Wachsbossierungen mit der Signatur *Spol* sind heute die beiden im folgenden besprochenen Bildnisse im Herzog Anton Ulrich-Museum bekannt (Abb. 21). Pyke bezog diese Signatur auf den bei Thieme-Becker als Maler erwähnten Charles Spol, der im Jahre 1800 in Brüssel geboren wurde und 1819 in die École des Beaux Arts in Paris eintrat.¹ Weitere Nachrichten über diesen Künstler sind nicht bekannt. Die von Pyke vorgeschlagene Identifizierung ist nicht überzeugend. Stilistisch gehören die beiden Braunschweiger Bildnisse eindeutig den Jahrzehnten nach der Mitte des 18. Jahrhunderts an. Selbst wenn man berücksichtigt, daß bestimmte Motive von Wachsbossierern über lange Zeit hin wiederholt wurden und sie solche Arbeiten nach der Erfindung anderer durchaus mit ihrer eigenen Signatur versahen, ist es doch recht unwahrscheinlich, daß die Dargestellten, Gellert und Rabener, in Frank-



Abb. 21 Signatur von Spol

reich so berühmt gewesen sein sollten, daß ihre Bildnisse dort über einen längeren Zeitraum von Interesse gewesen sein könnten.

JL

¹ Pyke 1973, S. 141 und Pyke 1981, S. 38.

105

SPOL ?

3. Viertel 18. Jahrhundert

BILDNIS DES CHRISTIAN FÜRCHTEGOTT GELLERT (1715–1769)

Inv. Nr. Wac 97

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 183, Nr. 581: *Portrait des Professor Gellert in einem Catheter stehend. Halbe Figur von colorirten Wachs. Es ist von Spol vorgefertigt und hat einen schwarz gebeitzten Rahm mit vergoldeten Leisten.* Rahmenmaße: H. 14,6 cm, B. 12,3 cm, T. 4,5 cm; H. der Büste: ca. 7,7 cm (mit Katheder).

Das Brustbild zeigt den Dichter Christian Fürchtegott Gellert in Dreiviertelansicht hinter einem über Eck gestellten Katheder, auf dessen Brüstung ein Manuskript liegt. Er trägt eine grau gepuderte Perücke mit Zopf, einen blauen Rock und eine graue Weste über einem weißen Hemd mit Jabot und Halsbinde.

Hochrelief aus gebleichtem, gefärbtem und bemaltem Wachs auf einer rückseitig schwarz bemalten Glasplatte. Büste und Katheder gegossen, Haar, Halsbinde und Jabot nachbossiert. Das Inkarnat gelblich-elfenbeifarben, die Augen schwarz, die Brauen grau, der Rock blau, die Weste grau, das Jabot weiß bemalt. Das Katheder aus braun gefärbtem, das Manuskript aus gebleichtem Wachs.

Das Relief in ein vertieftes Oval eingepaßt und von einem rechteckigen, profilierten Kastenrahmen mit vergoldeter Innenleiste eingefaßt.



Kat. 105

An der Brüstung des Katheders eingeritzt die Signatur: *Spol*.

An der rechten Seitenwand des Rahmens in der Mitte ein aufgeklebtes Papierschildchen mit der aufgedruckten Inventarnummer: *Nro. 581* (Ende 18. Jahrhundert). An der Rückseite oben eine eckige Öse für die Aufhängung.

Bei der Restaurierung 1962 gereinigt und gefestigt, einige Retuschen.

Der im Jahre 1715 in Hainichen geborene Christian Fürchtegott Gellert besuchte seit 1729 die Fürstenschule in Meißen und schloß dort mit Gottlieb Wilhelm Rabener und Karl Christian Gärtner eine lebenslange Freundschaft. 1734 nahm er an der Universität in Leipzig das Studium der Theologie und der Philosophie auf, er wurde 1737 Magister und habilitierte sich ein Jahr später. Zunächst als Erzieher und Hauslehrer tätig, kehrte er später an die Universität Leipzig zurück und lehrte Philosophie, Poesie, Eloquenz und Moral. Mit Rabener beteiligte er sich an der Zeitschrift *Belustigungen des Verstandes und des Witzes*, später auch an den *Bremischen Beiträgen*. Seine Komödien und vor allem seine Fabeln waren die meist gelesenen Bücher des 18. Jahrhunderts und machten ihn zum populärsten Schriftsteller der Vorklassik. Gellert starb 1769 in Leipzig.

Die ungewöhnliche, stark räumliche Elemente enthaltende Komposition läßt vermuten, daß diese Fassung des Gellertbildnisses auf ein Gemälde oder einen Stich zurückgeht, jedoch konnte diese Vorlage bisher nicht identifiziert werden. Die künstlerische Urheberschaft von Spol ist zweifelhaft. Im Museum für Geschichte der Stadt Leipzig,¹ im Nordiska Museet in Stockholm² und ehemals im Kunstgewerbemuseum in Breslau³ sind Gellertbildnisse nach demselben Modell nachgewiesen, die von einem sonst ebenfalls nicht weiter

bekannten Bossierer namens Leisser signiert wurden.⁴ Dieser ist, wie er selbst auf dem Exemplar des Leipziger Museums angibt, in Leipzig geboren worden und war später in Breslau als Königlich-Preußischer Kriegs- und Baurat tätig.⁵ Das Relief in Stockholm trägt auf der Rückseite die wohl zeitgenössische, aber nicht unbedingt eigenhändig von Leisser stammende Beschriftung: *Professor Fürchte Gott Gellert modellirt in seinem 52sten Jahre von den Herrn Leisser nach der Natur*. Danach müßte das Bildnis 1766 oder 1767 entstanden sein. Eine Entstehung wenige Jahre vor dem Tod Gellerts ist angesichts der Darstellung des von Krankheit gezeichneten Dichters durchaus wahrscheinlich. Die Angabe auf den Bildnissen in Leipzig und Stockholm, daß Leisser Gellert nach der Natur und mit großer Ähnlichkeit porträtiert habe, kann Topos sein. Eher könnte der Hinweis, daß der Dichter im 52. Lebensjahr dargestellt wurde, der Autorschaft Leissers etwas mehr Wahrscheinlichkeit geben. Ein ebenfalls Leisser zugewiesenes Reliefbildnis in Leipzig zeigt Gellert im Profil nach links.⁶

Nach demselben Modell lassen sich noch weitere, unsignierte Gellertbildnisse aus Wachs nachweisen. Die Skulpturensammlung in Berlin besitzt ein Exemplar, bei dem in das Katheder *Gellert* eingeritzt ist,⁷ die Wallace Collection in London bewahrt ein gänzlich unbezeichnetes Stück.⁸ Ein weiteres Exemplar, dessen Verbleib unbekannt ist, befand sich im Stralsunder Museum,⁹ ein viertes war 1930 im Londoner Kunsthandel.¹⁰

Der Ruhm Gellerts spiegelt sich nicht nur in den zahlreichen erhaltenen Exemplaren dieses Modells, sondern auch in einem weiteren Wachsbildnis in München, das den Dichter in jüngeren Jahren zeigt und mit *Bückle 1775* signiert ist,¹¹ vor allem aber in zahlreichen Stichen und in einer Reihe von kleinplastischen Arbeiten in Porzellan. In der Porzellanmanufaktur Meißen wurden eine Büste,¹² zwei Bildnismedaillons¹³ und drei Gellert-Denkmäler¹⁴ angefertigt, die alle im ersten Jahrzehnt nach dem Tod des Dichters entstanden. Auch in den Formenverzeichnissen der Manufaktur in Fürstenberg sind 1775 ein Reliefbildnis in Biskuitporzellan und 1786 eine Büste angeführt.¹⁵ Für die Berliner Manufaktur schuf Friedrich Elias Meyer (1723–1790) ein Porträtmedaillon.¹⁶

Literatur: Riegel 1887, S. 210, Nr. 97 – Riegel 1891, S. 209, Nr. 97 – Riegel 1897, S. 279, Nr. 97 – Meier 1902, S. 95, Nr. 97 – Meier 1907, S. 108, Nr. 97 – Vöge 1910, S. 332 – Meier 1915, S. 112, Nr. 97 – Meier 1921, S. 91, Nr. 97 – Bange 1923, S. 157 – Mann 1931, S. 181 – Pyke 1973, S. 141 – Theuerkauff 1980c, Nr. 2d – Pyke 1981, S. 38, Abb. 272A – Bloch 1990, S. 35.

JL/SKL

¹ Graul 1909, S. 163, Abb. S. 161; Ausst. Kat. Leipzig 1909, S. 171, Nr. 614.

² Pyke 1973, S. 78, Abb. 167; Bloch 1990, S. 35.

³ Thieme-Becker, Bd. XXII, 1928, S. 598; Mann 1931, S. 181. Laut einer brieflichen Auskunft 1979 von Dr. Leszek Itman, Breslau, ist das Relief dort nicht mehr vorhanden.

⁴ In Thieme-Becker, Bd. XXII, 1928, S. 598, ist der Geburtsort Leipzig nicht erwähnt, jedoch der Vorname Carl angegeben. Pyke 1973, S. 78, führt den Bossierer an; Pyke 1981, S. 24, nimmt jedoch alle erhaltenen Gellertbildnisse dieses Typus für Spol in Anspruch.

⁵ Die Inschrift, bei Graul 1909, S. 163, unkorrekt wiedergegeben, lautet:

Der unvergeßliche / Professor Gellert / auf dem Catheder des / Hörsaals in Leipzig / nach dem Leben und ganz in seiner Ähnlichkeit / vollkommen getroffen / und possiert von / dem zu Leipzig geborenen Herrn Leisser, / darnach Königl. Preuß. / Kriegs- und Bau-Rath / zu Breslau.

⁶ Graul 1909, S. 163, Abb. S. 163; Ausst. Kat. Leipzig 1909, S. 171, Nr. 615.

⁷ Inv. Nr. SKG 2083: Vöge 1910, S. 332, Nr. 1008, Taf. XXXIII; Bange 1923, S. 157, Taf. 41; Theuerkauff 1980c, Nr. 2d, Abb. 10; Bloch 1990, S. 35, Nr. 22.

⁸ Inv. Nr. S 452: Mann 1931, S. 180 f.; Bloch 1990, S. 35.

⁹ Vöge 1910, S. 332; Mann 1931, S. 181.

¹⁰ Mann 1931, S. 181.

¹¹ Bayerisches Nationalmuseum, Inv. Nr. R 5507: Theuerkauff 1980c, Nr. 2d; Bloch 1990, S. 32 und 35.

¹² Steingräber 1969, S. 231, Abb. 19; Walcha 1973, S. 170.

¹³ Ausst. Kat. Leipzig 1909, S. 170, Nr. 613a und 613b; Bursche 1980, S. 320, Kat. Nr. 329.

¹⁴ Graul 1909; Ausst. Kat. München 1966, S. 187 ff., Nr. 1031, 1032, 1040, Abb. S. 253 und 256; Steingräber, 1969, S. 230 f., Abb. 18.; Walcha 1973, S. 490 f., Abb. 165.

¹⁵ Zur Bildnisbüste: Ducret 1965, Bd. III, S. 270; Wolff von Metternich 1981, S. 28 und 45; Ausst. Kat. Weimar 1996, S. 128, Nr. 143. Ein Exemplar im Herzog Anton Ulrich-Museum (Inv. Nr. Für 5917). Zum Reliefmedaillon: Ducret 1965, Bd. III, S. 263, Nr. 19; Ausst. Kat. Münster/Braunschweig 1988/89, S. 369, Nr. 361. Ein Exemplar im Herzog Anton Ulrich-Museum (Inv. Nr. Für 3449).

¹⁶ Köllmann 1966, Bd. 1, S. 129. Abgebildet bei Bernhart 1966, S. 157.

106

SPOL ?

3. Viertel 18. Jahrhundert

BILDNIS DES GOTTLIEB WILHELM RABENER (1717–1771)

Inv. Nr. Wac 96

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 183, Nr. 582: *Brustbild des G. W. Rabener so auch von Spol in colorirten Wachs en relief bossiret ist. Der Rahm ist wie voriger [Kat. Nr. 105: hat einen schwarz gebeitzten Rahm mit verguldeten Leisten]*.

Rahmenmaße: H. 12 cm, B. 10,2 cm, T. 2,8 cm; H. der Büste ca. 5,4 cm.

Das Brustbild zeigt den Dichter Gottlieb Wilhelm Rabener im Profil nach rechts. Er trägt einen rotbraunen Rock über einem weißen Hemd mit Jabot und eine graugepuderte Perücke mit einer schwarzen Schleife im Nacken.

Relief aus gebleichtem, gefärbtem und bemaltem Wachs auf einer mit schwarzem Samt überzogenen Holztafel. Die Büste gegossen, die Knöpfe des Rockes nachbossiert. Das Gesicht in einem hellen, gelblichen Inkarnatston, Lippen und Wangen rot, Augen grau und schwarz gefaßt. Das Haar aus tomatenrot gefärbtem Wachs ist hellgrau bemalt. Der Rock aus tomatenrot gefärbtem Wachs, Hemd und Jabot elfenbeinfarbenes, gebleichtes Wachs.

Am Armabschnitt eingeritzt die Signatur: *Spol*.

Unter Glas in einer ovalen, mit schwarzem Samt ausgelegten Vertiefung, von einem rechteckigen, profilierten Rahmen mit vergoldeter Innenleiste umschlossen.



Kat. 106

An der linken Seitenwand des Rahmens in der Mitte ein aufgeklebtes Papierschildchen mit der aufgedruckten Inventarnummer: *Nro. 582* (Ende 18. Jahrhundert). An der Rückseite oben eine eckige Öse für die Aufhängung.

Bei der Restaurierung 1962 gereinigt und gefestigt, einige Retuschen.

Gottlieb Wilhelm Rabener wurde 1717 in Wachau bei Leipzig geboren und besuchte zusammen mit Christian Fürchtegott Gellert und Karl Christian Gärtner die Fürstenschule in Meißen. Nach deren Abschluß begann er 1734 in Leipzig das Studium der Jurisprudenz und war anschließend als Steuerrevisor tätig. 1751–1755 erschien in vier Bänden seine *Sammlung satirischer Schriften*, daneben wirkte er bei der Monatszeitschrift *Belustigungen des Verstandes und des Witzes* und den *Bremischen Beiträgen* mit. Auch nach seiner beruflich bedingten Übersiedlung nach Dresden 1753 blieb er seinem Leipziger Freundeskreis, darunter auch Gellert, eng verbunden. Rabener starb 1771 in Dresden.

Das Alter des Dargestellten läßt vermuten, daß das Bildnis um 1760 entstand. Eine ikonographische Vorlage dafür ist bisher nicht bekannt. Rabener wurde ebenfalls in einer Bisquit-Büste der Fürstenberger Porzellanmanufaktur dargestellt.¹

Literatur: Riegel 1887, S. 210, Nr. 96 – Riegel 1891, S. 209, Nr. 96 – Riegel 1897, S. 279, Nr. 96 – Meier 1902, S. 95, Nr. 96 – Meier 1907, S. 108, Nr. 96 – Meier 1915, S. 112, Nr. 96 – Meier 1921, S. 91, Nr. 96 – Pyke 1973, S. 141.

JL

¹ Im Formenverzeichnis von 1776 und 1779 nachgewiesen: Scherer 1909, S. 259; Ducret 1965, Bd. III, S. 263, Nr. 31.

SOKRATES

Inv. Nr. Wac 111

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 187, Nr. 604: *Socrates, welcher vor einem Tische sitzt und mit beyden Händen ein aufgeschlagenes Buch hält. Halbe Figur in halberhobener Arbeit von röthlichen Wachs. 9 Z. hoch und 7 1/2 Z. breit. Der schwarzgebeitzte hölzerne Rahm hat verguldete messingene Leisten.*

Rahmenmaße: H. 29 cm, B. 25,9 cm, T. 6,2 cm, H. des Reliefs ca. 20,3 cm, B. ca. 16,8 cm.

Das Relief zeigt ein Idealbildnis des Philosophen Sokrates im Profil nach rechts. Er ist als Greis mit wirren Locken und langem Bart dargestellt und trägt ein Gewand mit langen Ärmeln sowie einen von seiner linken Schulter herabfallenden Mantel. Sein Blick ist auf ein geöffnetes Buch gerichtet, das er hochgehoben mit beiden Händen hält. Die Arme stützt er auf ein Postament, auf dem zwei Bücher, eine Feder und lose Blätter liegen. Der Text im Buch lautet: *NUR KÖNNER / WERDEN DISES [sic!] / SAGEN WAS SIE / AN DIESER ARBEIT / HABEN. / UND VON GROS[S]ER HERREN GEL[D] / LEBEN KUNST / [Fehlstelle?] IN DER [W]ELT // W[ENN] / GROSE BRINGEN / KUNST / IN / FLOHR / SO / KOM [überschnitten] DES / KUNST/LEERS / GEIST IN / [überschnitten] OHR.*

Hochrechteckiges Hochrelief, gegossen aus rötlich-braunem Wachs, Haare und Schreibfeder nachbossiert. Die Schrift im Buch vertieft gearbeitet. Das Relief bildet kein regelmäßiges Rechteck, der Reliefgrund ist ungleichmäßig stark.

Unter Glas in einem tiefen Kastenrahmen aus schwarz gebeiztem Holz, an der Vorderseite profiliert, an der Innenkante eine vergoldete Leiste mit reliefiertem Blattfries aufgenagelt (wie bei Kat. Nrn. 108 und 109). Rahmenleisten und Relief auf der Rückseite nicht bündig. An der Rückseite oben in Bleistift beschriftet: 604, darunter in Kugelschreiber: *Sokrates*, weiter unten: 111. An der Rückseite oben zwei aus Metallblech ausgeschnittene Ösen (19. Jahrhundert ?), in der Mitte eine moderne eingeschraubte Öse.

Bei der Restaurierung 1962 gereinigt und gefestigt. Rahmen neu verleimt. Kleine Ausbrüche am Rand des Reliefs, oberhalb des Buches rechts ein Sprung. Die Gehrungen des Rahmens bis auf die linke obere aufgegangan.

Diese Darstellung ist als Wachsrelief in zahlreichen Exemplaren mit unterschiedlichen Benennungen (*Lesender Philosoph* oder *Mönch, Eremit, Gelehrter*) verbreitet. Das Bildmotiv ist vermutlich – ebenso wie die Idealbildnisse zweier Greise (Kat. Nr. 108 und 109) – auf ein Werk von Jean Warin II (1596–1672) zurückzuführen; ein ihm zugeschriebenes Wachsrelief in Brüssel zeigt eine identische Gestalt.¹ Diese Komposition wurde im 18. und 19. Jahrhundert von verschiedenen Künstlern meist sehr genau rezipiert, jedoch gibt es zwei Varianten der Inschrift im geöffneten Buch. Ebenso wie bei dem Brüsseler Exemplar wurde in den Wachsreliefs in München,² Münster,³ Salzburg,⁴ Schwerin⁵ und Weimar⁶ ein griechischer Text wiedergegeben, der aus Xenophons *Apomnemoneumata* (Buch IV, Kapitel 1,3)



Kat. 107

stammt. Dieser wurde auch von Leonhard Posch (1750–1831) in seinem um 1818 geschaffenen Wachsrelief in Berlin übernommen.⁷ Im Gegensatz dazu zeigen das Johann Christoph Haselmeyer (nachweisbar 1740–1771) zugeschriebene Werk in Nürnberg⁸ sowie die Wachsreliefs in Philadelphia,⁹ Stuttgart¹⁰ und in der Sammlung Hirth¹¹ dieselbe deutsche Inschrift wie das Braunschweiger Exemplar. Außerdem sind bislang ein polychromes Wachsrelief in Hannover, das einen Phantasiertext enthält,¹² ein Werk in Berliner Privatbesitz mit einem Plato-Zitat in Deutsch¹³ und ein weiteres Exemplar in Stuttgart ohne Inschrift¹⁴ bekannt.

Im frühen 19. Jahrhundert wurde das Bildmotiv nach dem Modell von Leonhard Posch (jedoch mit deutschem Text) sowohl in der Berliner als auch in der Gleiwitzer Hütte in mehreren Eisengußausfertigungen kopiert.¹⁵ Zudem wird in Berlin ein Bronzerelief aufbewahrt, das ebenfalls mit diesem Künstler in Verbindung gebracht wird.¹⁶

Literatur: Riegel 1887, S. 210, Nr. 111 – Riegel 1891, S. 209, Nr. 111 – Riegel 1897, S. 279, Nr. 111.

SKL

¹ Callatay 1970, S. 34, Abb. S. 35.

² Bayerisches Nationalmuseum: Bloch 1990, S. 69.

³ Westfälisches Landesmuseum, Inv. Nr. F 170: Jászai 1979, S. 150, Abb. 26; Bloch 1990, S. 69.

⁴ Erzabtei St. Peter: Ausst. Kat. Salzburg 1977, S. 71, Nr. 258.

⁵ Staatliches Museum, Inv. Nr. KH 2079.

⁶ Schloßmuseum, Inv. Nr. A 563.

⁷ Skulpturensammlung, Inv. Nr. SKG 5/59: Ausst. Kat. Berlin 1982a, S. 94, Nr. 195a, Abb. S. 95; Bloch 1990, S. 69 ff., Nr. 47b, Abb. 47b.

⁸ Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. Pl. O. 3182.

⁹ Museum of Art: Bloch 1990, S. 69.

¹⁰ Württembergisches Landesmuseum, Inv. Nr. 11515.

¹¹ Aukt. Kat. München 1916, Bd. 1, S. 76, Nr. 440, Bd. 2, Taf. 54.

¹² Kestner-Museum, Inv. Nr. 1908,189.

¹³ Bloch 1990, S. 69.

¹⁴ Württembergisches Landesmuseum, Inv. Nr. G 11,475.

¹⁵ Bloch 1990, S. 69; Schmidt 1981, S. 82, Abb. 43; Ausst. Kat. Berlin 1982a, S. 94 f., Nr. 195, Abb. S. 95; Ausst. Kat. Berlin 1982b, S. 154, Nr. 14; Bloch/Grzimek 1994, Abb. 25.

¹⁶ Skulpturensammlung, Inv. Nr. SKG 4/59: Bloch 1990, S. 69 ff., Nr. 47a, Abb. 47a.



Kat. 108

IDEALBILDNIS EINES GREISES

Inv. Nr. Wac 110

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 188, Nr. 605: *Brustbild des Diogenes, ein ovales Basrelief von rötlichen Wachs. Der Rahm ist wie Voriger [Kat. Nr. 107: Der schwarzgebeitzte hölzerne Rahm hat verguldete messingene Leisten] und 9 Zoll hoch und 7 1/2 Z. breit.*

Rahmenmaße: H. 21,5 cm, B. 18,5 cm, T. 6 cm, H. des Reliefs ca. 13,5 cm, B. 11 cm.

Auf ovalem Grund ist das Brustbild eines Greises im Profil nach rechts dargestellt. Die Expressivität des markanten Gesichtes mit der zerfurchten Stirn und dem intensiv blickenden Auge unterstreichen das wild bewegte Haupthaar, die buschigen Brauen und der lang herabfallende Bart. Beteuernd hat der Dargestellte seine linke Hand auf die Brust gelegt. Er trägt über einem Hemd, dessen Bündchen geöffnet ist, einen Mantel mit kleinem Kragen und weiten Ärmeln im Stil des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts.

Hochformatig ovales Relief, gegossen aus rötlich-braunem Wachs. Haarpartien, Auge und Falten des Hemdes nachbossiert. Das Oval ungleichmäßig.

Unter Glas in einem rechteckigen, tiefen Kastenrahmen aus schwarz gebeiztem Holz, an der Schauseite einfache Profile, an der Innenkante eine vergoldete Leiste mit reliefiertem Blattfries aufgenagelt. Auf der Rückseite in rotem Kugelschreiber: *Diogenes / Nr. 110*, an der unteren Leiste des Rahmens in der Mitte ein Klebeetikett mit der aufgedruckten Nummer: *110* (Ende 19. Jahrhundert), auf der Seitenleiste unten ein aufgeklebtes Papierschildchen mit der aufgedruckten Inventarnummer: *Nro. 605* (Ende 18. Jahrhundert). An der Rückseite oben eine aus Metallblech ausgeschnittene Öse (19. Jahrhundert ?).

Bei der Restaurierung 1962 gereinigt und gefestigt. An der rechten Schulter ein kleines Loch und eine minimale Absplinterung an einer Gewandfalte am Büstenansatz.

Das Gegenstück zu Kat. Nr. 109 galt – laut Inventar – als Darstellung des *Diogenes*. Vorbildhaft für beide Reliefs waren die feuervergoldeten Bronzeplaketten von Jean Warin II (1596–1672), die 1630 angefertigt wurden und sich heute in Detroit befinden.¹ Dieses Bildnispaar wurde mehrfach in unterschiedlichen Materialien (Wachs, Bronze- und Eisenguß) wiederholt und zumeist als *Petrus* und *Paulus* identifiziert (vgl. Kat. Nr. 109). Die Darstellung des bärtigen Greises im Profil nach rechts fand offensichtlich aufgrund ihrer Ausdruckstärke besonderen Anklang; sie ist auch als Einzelwerk in verschiedenen Sammlungen erhalten. Ein zweites von Jean Warin signiertes Bronzerelief mit diesem Motiv befindet sich in Lüttich.² In Weimar wird ein Relief aus rotem Wachs aufbewahrt; die nahezu identische Gestalt wird als *Aristoteles* bezeichnet.³ Ein ähnliches Wachsrelief in Schaffhausen wird Johann Heinrich Schalch (1623 – um 1704) zugeschrieben; dieselbe Darstellung zeigt auch eine Bronzeplakette in der dortigen Sammlung.⁴ Weitere verwandte Exemplare in Wachs sind in Boston⁵ und Lausanne⁶ sowie

in Privatbesitz in London⁷ und Nürnberg überliefert. Nach einem Modell von Leonhard Posch (1750–1831) entstanden 1818 in Berlin und später in Gleiwitz, Sayn und Lauchhammer mehrere Ausfertigungen in Eisenguß.⁸

Literatur: Riegel 1887, S. 210, Nr. 110 – Riegel 1891, S. 209, Nr. 110 – Riegel 1897, S. 279, Nr. 110 – Meier 1902, S. 95, Nr. 110 – Meier 1907, S. 107, Nr. 110.

SKL

¹ Callatay 1970, Abb. S. 32 und 33.

² Curtius-Museum: Callatay 1970, S. 31.

³ Schloßmuseum, Inv. Nr. A 572.

⁴ Frauenfelder 1938, S. 210 f., Abb. 1.

⁵ Museum of Fine Arts.

⁶ Musée Cantonal des Beaux-Arts: Pyke 1973, S. 129.

⁷ Pyke 1973, S. 129 und Abb. 255.

⁸ Ausst. Kat. Berlin 1982a, S. 87, Nr. 181, Abb. S. 88; Ausst. Kat. Berlin 1982b, S. 153, Nr. 10.

109

Deutsch, 2. Hälfte 18. Jahrhundert

IDEALBILDNIS EINES GREISES

Inv. Nr. Wac 109

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 188, Nr. 606: *Brustbild des Aristoteles, ein Basrelief wie Voriges mit dergl. Rahmen [Kat. Nr. 108 bzw. 107: Der schwarzgebeitzte hölzerne Rahm hat verguldete messingene Leisten].*

Rahmenmaße: H. 21,3 cm, B. 18,2 cm, T. 6 cm, H. des Reliefs ca. 13,5 cm, B. 11 cm.

Auf ovalem Grund ist das Brustbild eines Greises im Profil nach links dargestellt. Er trägt über einem gefältelten Hemd einen vorn übereinander geschlagenen Mantel mit weiten Ärmeln im Stil des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts.

Hochformatig ovales Relief, gegossen aus rötlich-braunem Wachs. Die Haarpartien und das Auge nachbossiert. Die Rundung des Ovals ist ungleichmäßig.

Unter Glas in einem rechteckigen, tiefen Kastenrahmen aus schwarz gebeiztem Holz, an der Schauseite einfache Profile, an der Innenkante eine vergoldete Leiste mit reliefiertem Blattfries aufgenagelt. Auf der Rückseite in rotem Kugelschreiber: *Aristoteles / Nr. 109*, an der Seitenleiste des Kastenrahmens unten ein aufgeklebtes Papierschildchen mit der aufgedruckten Inventarnummer: *Nro. 606* (Ende 18. Jahrhundert). An der Rückseite oben eine aus Metallblech ausgeschnittene Öse (19. Jahrhundert ?).

Bei der Restaurierung 1962 gereinigt und gefestigt.

Das Relief bildet das Pendant zu Kat. Nr. 108. Beide Darstellungen, die im Inventar des ausgehenden 18. Jahrhunderts unzutreffend als *Aristoteles* und *Diogenes* benannt sind, sind ebenso wie das als *Sokrates* bezeichnete Bildnis (Kat. Nr. 107) in mehreren Ausformungen überliefert. Sie sind vermutlich auf zwei feuervergoldete Bronzeplaketten



Kat. 109

von Jean Warin II (1596–1672) zurückzuführen. Die signierten und 1630 datierten Werke in Detroit gelten als *Petrus* und *Paulus*.¹ Zwei diesen ähnliche Wachsreliefs von Jean Warin II werden in Paris aufbewahrt.² Repliken dieses Bildnispaars in gelbem Wachs befinden sich in Basel.³ Zwei dem Schweizer Wachsbossierer Johann Heinrich Schalch (1623 – um 1704) zugeschriebene Wachsreliefs mit identischen Darstellungen werden in Kremsmünster aufbewahrt.⁴ Auch in Schwerin sind beide Bildnisse in bräunlichem Wachs erhalten; sie sind dort ebenfalls als *Aristoteles* und *Diogenes* bezeichnet.⁵ Außerdem wurden beide Figuren in

Eisenguß- und Bronzeplaketten wiederholt; als Paar sind diese in Wien⁶ und in Schaffhausen⁷ nachzuweisen, ein einzelnes Relief mit dem Greis im Profil nach links ist in einer Privatsammlung überliefert.⁸

Literatur: Riegel 1887, S. 210, Nr. 109 – Riegel 1891, S. 209, Nr. 109 – Riegel 1897, S. 279, Nr. 109 – Meier 1902, S. 95, Nr. 109 – Meier 1907, S. 107, Nr. 109 – Meier 1915, S. 112, Nr. 109 – Meier 1921, S. 91, Nr. 109.

SKL

¹ Callatay 1970, Abb. S. 32 und 33.

² Marthe Baschet Collection: Callatay 1970, S. 34.

³ Historisches Museum, Inv. Nr. 1904/493 und 1905/538.

⁴ Neumann 1977, S. 49, Nr. 204 und 205, Abb. 74 und 75.

⁵ Inv. Nrn. KH 2077 und 2078.

⁶ Kunsthistorisches Museum.

⁷ Museum zu Allerheiligen: Frauenfelder 1938, S. 210.

⁸ Ehemals Sammlung Rhö: Braun 1908, S. 32 f., Abb. 50a.

110–113

Deutsch, 2. Hälfte 18. Jahrhundert

VIER IDEALBILDNISSE ANTIKER PERSÖNLICHKEITEN

Inv. Nr. Wac 105–108

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 164, Nr. 491–495: *Kopf des Lucius Annaeus Seneca so in weißen Wachs en profil gearbeitet ist. Der Rahm ist achteckigt und von Taxus und schwarz gebeizten Holze gemacht. Noch vier dergleichen Köpfe oder Portraits berühmter Männer der Römischen Republik, als Sulla, C. Marius, S. Magnus und M. T. Cicero. Jeder hat einen Rahmen wie voriger.*

Von den im Inventar genannten Reliefs blieben nur vier erhalten; diese werden im Museumsführer von 1887 mit einer veränderten Benennung angeführt, bei der *Pompeius* angegeben wurde, jedoch nicht *Sulla* und *S. Magnus*. Offensichtlich war die Identifizierung der Porträtierten nicht gesichert, oder es kam zu Verwechslungen.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts waren Darstellungen antiker Herrscher, Philosophen oder Dichter außerordentlich beliebt, und es entstand eine Fülle kleinplastischer Bildnisse, die zumeist auf graphische Vorlagen zurückzuführen sind. In diesen wurden oftmals antike Werke rezipiert, die gelegentlich auch mit verschiedenen Namen in Verbindung gebracht wurden. Eine besondere Bedeutung für die monochromen Wachsreliefs könnten auch die Porträtmedaillons mit berühmten Römern haben, die in der Manufaktur Wedgwood in Serie angefertigt wurden und weit verbreitet waren.

Literatur: Riegel 1887, S. 210, Nr. 105–108 – Riegel 1891, S. 209, Nr. 105–108 – Riegel 1897, S. 279, Nr. 105–108.

110

SENECA

Inv. Nr. Wac 105

Rahmenmaße: H. 15 cm, B. 15 cm, T. 3 cm; H. der Büste ca. 8 cm.

Auf einem runden Bildausschnitt erscheint das Brustbild eines bärtigen, älteren Mannes im Profil nach rechts. Sein Gesicht ist mit einer markanten Adlernase, zahlreichen Falten im Augenwinkel und an der Stirn sowie einem deutlich hervortretenden, runden Kinn gekennzeichnet. Die faltige, erschlaffte Haut seines Halses verweist auf ein fortgeschrit-

tenes Alter. Seine nacktenlangen Haare liegen in breiten Strähnen und sind ins Gesicht gekämmt, Kinn und Wangen sind mit einem dicht gekräuselten Bart bedeckt. Sein Oberkörper ist unbekleidet.

Relief aus gebleichtem Wachs, gegossen, auf einer runden, schwarzen Glasplatte. Haarpartien, Auge und Hautfalten nachbossiert.

Unter Glas in einem achteckigen Zierrahmen mit schwarz gebeizter Profilleiste und Einlage aus Taxus. Auf der hölzernen Rückseite oben in Bleistift: *Wac 105*, unten: *Seneca*, dazwischen aufgeklebtes Papierschild mit der Inschrift in Braun: *Z. Caius Annibal Seneca*, darunter in Bleistift: *Anna*. An der Oberkante eine Metallöse für die Aufhängung (19. Jahrhundert).

Bei der Restaurierung 1962 gereinigt und gefestigt. Hintergrund erneuert. Hölzerne Rückseite mit braunem Klebeband befestigt.

Das Reliefbildnis ist vermutlich auf die antike Marmorbüste des sogenannten *Pseudo-Seneca* zurückzuführen, die sich in den Uffizien in Florenz befindet.¹ Diese Büste galt lange Zeit als Porträt des römischen Philosophen, wahrscheinlich ist jedoch der Dichter Hesiod (um 700 v. Chr.) dargestellt.² Ebenfalls nach diesem Vorbild wurde in der Porzellanmanufaktur in Fürstenberg nach 1771 eine Bildnisbüste in verschiedenen Größen angefertigt.³ Ein farbig gefaßtes Wachsrelief mit einer sehr ähnlichen Darstellung des Seneca befindet sich in Einsiedeln; es wird um 1820 datiert und mit der Schweizer Wachsbossierfamilie Curiger in Verbindung gebracht.⁴

Lucius Annaeus Seneca (um 4. v. Chr. – 65 n. Chr.) wurde in Spanien geboren und in Rom erzogen. Er wurde als Dichter, aber auch als Philosoph und Redner berühmt. Er diente mehrere Jahre dem römischen Kaiser Nero als Ratgeber, wurde jedoch 65 n. Chr. der Verschwörung gegen diesen angeklagt und zum Selbstmord gezwungen.



Kat. 110



Kat. 111

111

IDEALBILDNIS (bisher: MARIUS)

Inv. Nr. Wac 106

Rahmenmaße: H. 15,3 cm, B. 15,3 cm, T. 3,1 cm; H. der Büste ca. 8,5 cm.

Auf einem runden Bildausschnitt erscheint das Brustbild eines Mannes mittleren Alters im Profil nach links. Den länglich-ovalen Kopf bedeckt kurzes, lockiges Haar, sein Gesicht zeichnet sich durch eine hohe Stirn und eine lange, gerade Nase sowie durch deutlich hervortretende Kiefer- und Wangenknochen aus. Die eher kleinen Augen sind von zahlreichen Falten umgeben, sein schmallippiger Mund ist geschlossen. Der Oberkörper ist unbekleidet.

Relief aus gebleichtem Wachs, gegossen, auf einer runden, schwarzen Glasplatte. Haarpartien, Auge und Hautfalten nachbossiert.

Unter Glas in einem achteckigen Zierrahmen mit schwarz gebeizter Profilleiste und Einlage aus Taxus. Auf der hölzernen Rückseite oben in Bleistift: *Wac 106* und ein aufgeklebtes Papierschild mit der Inschrift in Braun: *Weiß und ein Glaß. / N°. 597*. Vorne an der unteren Leiste ein aufgeklebtes Papierschild mit der aufgedruckten Inventarnummer: *Nro. 493*. An der Oberkante eine Metallöse für die Aufhängung (19. Jahrhundert).

Bei der Restaurierung 1962 gereinigt und gefestigt. Hintergrund erneuert. Hölzerne Rückseite mit braunem Klebeband befestigt.

Der Dargestellte wurde 1887 als *Marius* bezeichnet; im Gegensatz zu Kat. Nr. 113 zeigt das Relief jedoch keine Übereinstimmungen mit antiken Bildnissen des Marius.



Kat. 112

112

CICERO (bisher: POMPEIUS)

Inv. Nr. Wac 107

Rahmenmaße: H. 15,3 cm, B. 15,3 cm, T. 3 cm; H. der Büste ca. 8 cm.

Auf einem runden Bildausschnitt erscheint das Brustbild eines Mannes mittleren Alters im Profil nach rechts. Er hat sehr kurzes Haar, eine hohe Stirn, eine lange Nase mit leichtem Höcker und einen kleinen Mund. Auffallend ist das große Auge mit schweren Lidern und Tränensack. Im Nacken sind zwei tiefe Falten zu erkennen, am Hals ist der Adamsapfel sichtbar. Eine Gewanddrapierung bedeckt die rechte Schulter.

Relief aus gebleichtem Wachs, gegossen, auf einer runden, schwarzen Glasplatte. Haarpartien, Auge und Hautfalten nachbossiert.

Unter Glas in einem achteckigen Zierrahmen mit schwarz gebeizter Profilleiste und Einlage aus Taxus. Auf der hölzernen Rückseite oben in Bleistift: *Wac 107* und ein aufgeklebtes Papierschild mit der Inschrift in Braun: *H [unleserlich] Effigies Solo magni*. Vorne an der unteren Leiste ein aufgeklebtes, nachgedunkeltes Papierschild mit der aufgedruckten Inventarnummer: *Nro. 494*. An der Oberkante eine Metallöse für die Aufhängung (19. Jahrhundert).

Bei der Restaurierung 1962 gereinigt und gefestigt. Hintergrund erneuert. Hölzerne Rückseite mit hellbraunem Klebeband befestigt.

Als Vorbild ist eine berühmte Marmorbüste in den Uffizien in Florenz anzusehen, die seit dem 15. Jahrhundert als Bildnis Ciceros galt.⁵ Eine dem Wachsrelief ähnliche Darstellung wurde 1779 in der Manufaktur Wedgwood geschaffen.⁶

Marius Tullius Cicero (106–43 v. Chr.) war zunächst als Anwalt tätig und hielt sich 79 v. Chr. in Griechenland auf. Nachdem er verschiedene politische Ämter inne gehabt hatte, wurde er 63 v. Chr. zum Konsul gewählt. Berühmt wurde er vor allem als Redner und Philosoph. Während des Triumvirats von Julius Cäsar, Pompeius und Crassus wurde er aus Rom verbannt; 48 v. Chr. ermöglichte Julius Cäsar als römischer Kaiser Ciceros Rückkehr aus dem Exil. Er setzte sich nach der Ermordung Cäsars für die Wiederherstellung der römischen Republik ein; schließlich wurde er im Auftrag des Marc Antonius ermordet.

113

MARIUS (bisher: CICERO)

Inv. Nr. Wac 108

Rahmenmaße: H. 15,3 cm, B. 15,3 cm, T. 3 cm, H. der Büste 8,5 cm.

Auf einem runden Bildausschnitt erscheint das Brustbild eines Mannes mittleren Alters im Profil nach links. Sein längliches Gesicht ist mit gewölbten Augenbrauen, einer langen, spitzen Nase, einem Mund mit voller Unterlippe und einem kräftigen, rundlichen Kinn charakterisiert. Die kurzen, gewellten Haare sind ins Gesicht gekämmt. Der Hals ist muskulös, eine Gewanddrapierung bedeckt die linke Schulter.

Relief aus gebleichtem Wachs, gegossen, auf einer runden, schwarzen Glasplatte. Haarpartien, Auge und Hautfalten nachbossiert.

Unter Glas in einem achteckigen Zierrahmen mit schwarz gebeizter Profilleiste und Einlage aus Taxus. Auf der hölzernen Rückseite oben in Bleistift: *Wac 108* und ein aufgeklebtes Papierschild mit der Inschrift in Braun: *R Cicero*. Vorne an der unteren Leiste ein aufgeklebtes, nachgedunkeltes Papierschild mit der aufgedruckten Inventarnummer: *Nro. 495*. An der Oberkante eine Metallöse für die Aufhängung (19. Jahrhundert).

Bei der Restaurierung 1962 gereinigt und gefestigt. Glas-scheibe erneuert, Rahmen oben geklebt. Hölzerne Rückseite mit braunem Klebeband befestigt.

Das Idealbildnis, das auf der Rückseite irrtümlich als Cicero benannt wurde, ist vermutlich auf die antike Marmorbüste des sogenannten Marius zurückzuführen; dieses befand sich im 17. Jahrhundert im Palazzo Barberini in Rom und wurde in zahlreichen Nachbildungen wiederholt.⁷

Gaius Marius (156–86 v. Chr.) hatte zunächst in Rom mehrere politische Ämter inne, bevor er 107 Konsul wurde. Berühmt wurde er vor allem als Feldherr; er schuf ein Berufsheer und besiegte 102 die Teutonen und 101 die Cimbern. Er kämpfte 88 im Bürgerkrieg gegen Sulla und mußte nach Afrika fliehen. Nach seiner Rückkehr im folgenden Jahr wurde Marius erneut zum Konsul ernannt. Er starb 86 in Rom.

SKL



Kat. 113

¹ Mansuelli 1961, Bd. 2, S. 26, Nr. 10.

² Ausst. Kat. Berlin 1980, S. 70, Nr. 34.

³ Ausst. Kat. Münster/Braunschweig 1988/89, S. 355f., Nr. 336. Ein Exemplar im Herzog Anton Ulrich-Museum (Inv. Nr. Für 7058).

⁴ Inv. Nr. VI 38645: Ausst. Kat. Basel 1980/81, S. 42, Abb. 66.

⁵ Mansuelli 1961, Bd. 2, S. 46, Nr. 34.

⁶ Reilly/Savage 1973, S. 105.

⁷ Seit 1815 in der Glyptothek in München, Inv. Nr. 319: Ausst. Kat. München/Berlin 1978/79, S. 85, Nr. 8.2.

MONOGRAMMIST IK

Die Signatur *IK* konnte bisher nicht aufgelöst werden. Bis auf die im Inventar der Herzoglichen Sammlung in Braunschweig (H 29) genannten sechs Reliefs mit Szenen aus dem Alten Testament ließen sich bislang keine weiteren Arbeiten des Wachsbossierers nachweisen.¹ Erhalten blieben vier Werke, die heute nicht mehr vorhandenen Reliefs stellten Adam und Eva im Paradies sowie die Arche Noah dar.

Charakteristisch für die Arbeiten des Bossierers mit dem Monogramm *IK* ist eine Fülle von phantasievollen, teilweise auch phantastischen Motiven, die in einer ungemein kunstvollen Technik zu einem Reliefaufbau von ungewöhnlicher räumlicher Tiefe in gestaffelten Schichten angeordnet sind und deren Wirkung durch die Monochromie des elfenbeinfarbenen Wachses nicht beeinträchtigt wird. In der virtuellen Beherrschung des Materials sind diese Werke ausgesprochene Kunstkammerstücke. In ihrem Aufbau aus mehreren, hintereinanderstehenden Schichten und der naiven Freude an einer Überfülle von Details sind die Reliefs nur den Arbeiten der in Salzburg tätigen Bossierer Johann Baptist Cetto (1671–1738) und seines Sohnes Nikolaus Engelbert Cetto (1713–1746) vergleichbar.² Der Monogrammist *IK* verwendete jedoch einen stengeren Kompositionsstil und neigte zu einer Vereinfachung und Stilisierung der botani-

schen Formen. Dies wie auch die Architekturformen lassen vermuten, daß dieser Wachsbossierer in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts tätig war. Zudem spiegeln die kleinformatigen, sehr kunstvoll gearbeiteten Wachsreliefs den gleichen Geschmack wider, der sich in dieser Zeit und vor allem gegen Ende des 18. Jahrhunderts in Mikroschnitzereien aus Elfenbein manifestierte.³

Literatur: Pyke 1981, S. 23.

JL/SKL

¹ Pyke 1981, S. 23, erwähnt nur die Braunschweiger Stücke.

² Pyke 1973, S. 28 f. und Abb. 50; Ausst. Kat. Salzburg 1977, S. 21 ff.; González-Palacios 1981, S. 150 ff., Kat. Nr. 79; Neuhardt 1990, S. 1042 f.

³ Hartmann 1999.

114–117

MONOGRAMMIST IK

2. Hälfte des 18. Jahrhunderts

SZENEN AUS DEM ALTEN TESTAMENT

Inv. Nr. 122–125

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 186 f., Nr. 598–603: *Sechs kleine viereckigte Bilder, 6 1/2 Zoll breit und 2 1/2 Z. hoch, von weißen Wachs mit vielen Figuren, Bäumen und andern Zierathen, so aber nicht bossiret, sondern in Formen gedrückt, und neben und hinter einander aufgestellt sind. Sie stellen lauter biblische Geschichten dar, als: Adam und Eva im Paradies. Die Thiere gehen in die Arche Noah. Abraham will den Isaac opfern. Der Engel erscheint dem Isaac im Traume. Jacob siehet die Himmelsleiter. Joseph wird von seinen Brüdern in eine Grube geworfen. Auf allen Stücken*

finden sich die Buchstaben IK. und jedes hat einen schwarz gebeitzten Rahmen mit Leisten von Taxusholze.

Literatur: Riegel 1887, S. 210 f., Nr. 122–125 – Riegel 1891, S. 209 f., Nr. 122–125 – Riegel 1897, S. 279 f., Nr. 122–125 – Pyke 1973, S. 206 – Pyke 1981, S. 23, Abb. 151 A (Kat. Nr. 114) – Ausst. Kat. Braunschweig 2000, S. 220, Nr. 244 (Kat. Nr. 116).

114

DAS OPFER ABRAHAM'S

Inv. Nr. Wac 122

Rahmenmaße: H. 10,2 cm, B. 11,6 cm, T. 2,5 cm; Relief: H. 6,1 cm, B. 7,7 cm.

In einer dichten Waldlandschaft mit exotisch-phantastischer Vegetation steht über einer Höhle auf einem Hügel Abraham, der im Begriff ist, seinen auf einem Altar knienden Sohn Isaac zu opfern (1. Mos. 22, 9–14). Weiter im Vordergrund befinden sich zwei Knechte mit einem beladenen Esel. Zwischen hohen Bäumen ist rechts eine antikisierende Ruine vor der Silhouette einer Stadt dargestellt.

Überwiegend freiplastisches Relief aus elfenbeinfarbenem Wachs auf einer rechteckigen Schiefertafel. Aus mehreren freistehenden, hintereinander gestaffelten Schichten aufgebaut und sehr minutiös bossiert, einige Partien wohl auch gegossen. Als Träger Fasern und Tierhaare, die in flüssiges Wachs getaucht wurden.

In der Ecke rechts unten in einem vertieften, vermutlich eingepreßten Feld die Signatur: *IK* in schwarz nachgezogenen Majuskeln.



Kat. 114

Unter Glas in einem profilierten Rahmen aus Ebenholz und Taxus. Auf der Rückseite in Bleistift beschriftet: 122, darunter in brauner Tinte: 600. Auf der unteren Rahmenleiste die Inventarnummer: 122 (19. Jahrhundert).

Der Engel sowie die ihn umgebenden Wolken bis auf kleine Reste am linken und am oberen Bildrand herausgebrochen, aber erhalten.

115

ELIAS IN DER WÜSTE

Inv. Nr. Wac 123

Rahmenmaße: H. 10,2 cm, B. 11,6 cm, T. 2,5 cm; Relief: H. 6,1 cm, B. 7,7 cm.

In einer gleichermaßen reich ausgestatteten Landschaft (wie Kat. Nr. 114) lagert schlafend Elias, neben ihm ein Engel, der ihm befiehlt, Speise und Trank zu sich zu nehmen (1. Kön. 19, 4–8). Zu seinen Füßen steht eine kunstvoll gearbeitete Karaffe, daneben befindet sich ein Vogel. Durch eine Ruine blickt man rechts auf eine Fontäne, zwischen Bäumen bieten sich mehrfach Ausblicke auf eine inselreiche Küstenlandschaft.

Überwiegend freiplastisches Relief aus elfenbeinfarbenem Wachs auf einer rechteckigen Schiefertafel. Aus mehreren freistehenden, hintereinander gestaffelten Schichten aufgebaut und sehr minutiös bossiert, einige Partien wohl auch gegossen. Als Träger Fasern und Tierhaare, die in flüssiges Wachs getaucht wurden.

In der Ecke rechts unten in einem vertieften, vermutlich eingepreßten Feld die Signatur: *IK* in schwarz nachgezogenen Majuskeln.

Unter Glas in einem profilierten Rahmen aus Ebenholz und Taxus. Auf der Rückseite beschriftet in Bleistift: 123, darunter, auf dem Kopf stehend, in brauner Tinte: *No 601*. Auf dem Rahmen aufgeklebt ein Lederschildchen mit der in Gold geprägten Nummer: 123 (19. Jahrhundert).

Die Arkade der Ruine zweimal gebrochen und etwas verbogen. In der rechten oberen Ecke ist das Wachs teilweise von Fasern und Haaren abgefallen.

Die Darstellung dieses Reliefs wurde im Inventareintrag irrtümlich als *Traum Isaaks* angegeben.

116

JAKOBS TRAUM

Inv. Nr. Wac 124

Rahmenmaße: H. 10,1 cm, B. 11,8 cm, T. 2,7 cm; Relief: H. 6,1 cm, B. 7,8 cm.

Am Fuße einer Höhle lagernd, erblickt Jakob im Traum die auf einer Leiter aus dem geöffneten Himmel herabsteigenden Engel (1. Mos. 28, 12). In der tief gestaffelten Landschaft schreitet ein Wanderer über eine zwischen zwei Felsen gespannte Brücke. Unter ihr stürzt ein Wasserfall in einen kleinen Weiher, auf dem Schwäne schwimmen. Links auf einer Anhöhe befindet sich ein Hirsch.

Überwiegend freiplastisches Relief aus elfenbeinfarbenem Wachs auf einer rechteckigen Schiefertafel. Aus mehreren freistehenden, hintereinander gestaffelten Schichten aufgebaut und sehr minutiös bossiert, einige Partien wohl auch gegossen. Als Träger Fasern und Tierhaare, die in flüssiges Wachs getaucht wurden.



Kat. 115



Kat. 116

In der Ecke links unten in einem vertieften, vermutlich eingepreßten Feld die Signatur: *IK* in schwarz nachgezogenen Majuskeln.

Unter Glas in einem profilierten Rahmen aus Ebenholz und Taxus. Auf der Rückseite beschriftet in Bleistift: 124, darüber in brauner Tinte: No 602.

An kleinen Partien der Vegetation ist das Wachs abgefallen.

117

JOSEPH, VON SEINEN BRÜDERN IN DEN BRUNNEN GEWORFEN

Inv. Nr. Wac 125

Rahmenmaße: H. 10,2 cm, B. 11,6 cm, T. 2,6 cm; Relief: H. 6,1 cm, B. 7,7 cm.



Kat. 117

Zwei seiner Brüder lassen den mit einem Turban bekleideten Joseph an Stricken in den Brunnen hinab, um den sich mehrere Männer versammelt haben (1. Mos. 37, 23–28). Rechts sind eine reiche Gartenarchitektur und ein monumentaler, antikisierender Bau dargestellt. Im Vordergrund befinden sich ein Lamm und eine Ziege. Zwei Wanderer steigen im Mittelgrund mit einem Kamel einen steilen Weg herab.

Überwiegend freiplastisches Relief aus elfenbeinfarbenem Wachs auf einer rechteckigen Schiefertafel. Aus mehreren freistehenden, hintereinander gestaffelten Schichten aufgebaut und sehr minutiös bossiert, einige Partien wohl auch gegossen. Als Träger Fasern und Tierhaare, die in flüssiges Wachs getaucht wurden.

In der Ecke links unten in einem vertieften, vermutlich eingepreßten Feld die Signatur: *IK* in schwarz nachgezogenen Majuskeln.

Unter Glas in einem profilierten Rahmen aus Ebenholz und Taxus. Auf der Rückseite beschriftet in Bleistift: 125. Auf dem Rahmen unten ein aufgeklebtes Papierschildchen mit der aufgedruckten Nummer: *Nro. 603* (18. Jahrhundert).

Kleine Fragmente der Vegetation haben sich gelöst und sind unter anderem auf die Signatur gefallen. Die linke obere Ecke wohl nicht mehr vollständig erhalten.

JL

118

Deutsch, 18. Jahrhundert

FRAGMENT EINES FATSCHENKINDLS

Inv. Nr. Wac 21

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 190, Nr. 613: *Ein Wickelkind in blauen seidenen Windeln und einer blauen mit Silber besetzten Mütze. Der Kopf ist von Wachs in natürlicher Größe und die Augen sind beweglich.*

Maße: H. 11 cm, B. 10,2 cm, T. 9,7 cm.

Das lebensgroße Gesicht des Kinderkopfes, einschließlich der Ohren, wurde ursprünglich durch einen Hinterkopf aus anderem Material vervollständigt. Die Form und Durchbil-



Kat. 118

dung der Gesichtsformen, der leicht geöffnete Mund und die großen Augen bringen das Kindhafte überzeugend zum Ausdruck.

Fragment, gegossen aus gelblich-beigem Wachs. An Mund, Wangen, Nasenlöchern und Augenrändern Reste von roter Bemalung. Die ursprünglich beweglichen, schwarzblau bemalten Augen aus Glas sind heute an der Innenseite des Kopfes mit Wachs fixiert. Der Kopf ist an zwei Holzbrettchen befestigt.

In der linken Gesichtshälfte mehrere geklebte Risse, die linke Wange und der Stirnansatz beschädigt.

Der Kopf gehörte zu einem Christkind als Wickelkind, einem sogenannten *Fatschenkind* (Fatschen abgeleitet vom Italienischen *fasciare* – wickeln, *fascie* – Windeln). Vor allem im Barock spielten diese Figuren in der Volksfrömmigkeit der katholischen Länder eine große Rolle. Kopf und häufig auch Schulteransatz sind meist aus Wachs modelliert, der Körper bestand aus Werg und wurde mit kostbaren Textilien umwickelt. Arme und Beine wurden nicht ausgeformt, da sie üblicherweise bei den Kleinkindern mit eingewickelt waren.¹

Am Ende des 19. Jahrhunderts wurden die spitzenbesetzten Wickelbänder und die Mütze in die Textilsammlung des Museums überwiesen.² Neben dem Wickelkind sind im Inventar des 18. Jahrhunderts außerdem eine lebensgroße Frauenfigur und ein dazugehöriges Wickelkind verzeichnet: *Ein sitzendes Frauenzimmer in Lebensgröße und ganz von colorirten Wachs. Zur Bedeckung hat diese Figur ein weiß seidenes mit roth gestreiften Silbezindel [sic!] überzogenes Kleid. Ein Wickelkind, welches von diesem Frauenzimmer auf dem Schooße gehalten wird. Kopf und Hände sind von Wachs, die Kleidung aber von Nesselstuch und Seidenzeugen.*³ Diese Figurengruppe wurde 1768 für das Herzogliche Kunst- und Naturalienkabinett erworben und erregte bei den Besuchern besondere Aufmerksamkeit; sie ist heute nicht mehr erhalten (vgl. Einleitung S. 19).

Literatur: Riegel 1887, S. 207, Nr. 21 – Riegel 1891, S. 206, Nr. 21 – Riegel 1897, S. 276, Nr. 21 – Schauß 1910, S. 25 und 27, Abb. 6.

JL/SKL

¹ Ausst. Kat. München 1997, vor allem S. 60 ff. und S. 80 ff.

² Handschriftlicher Zusatz in H 29, S. 190, Nr. 613. Bereits bei Riegel 1887, S. 207, ist nur noch der Kopf unter den Bildwerken aus Wachs verzeichnet.

³ H 29, S. 189 f., Nr. 610 und 611.

119

Deutsch, um 1800 ?

ZWEIGE MIT FRÜCHTEN

Inv. Nr. Wac 144–149

Bereits im 16. und 17. Jahrhundert waren aus Wachs gefertigte Früchte als Tafelschmuck außerordentlich beliebt.¹ Das Material Wachs wurde als dafür besonders geeignet gepriesen, da es leicht zu formen und einzufärben, zudem beständiger als Zucker oder Butter sei.² Sogenannte Schau-Gerichte wurden vielfach bei großen Feierlichkeiten präsentiert.³ Auch im 18. Jahrhundert hielt sich dieser Brauch; es waren häufig Konditoren, die Figuren, Tiere und Früchte aus Wachs für große Tafeln fertigten.⁴ Eine gewisse Bekanntheit erreichten die Arbeiten des Frankfurters Johann Valentin Prehn († 1821), der zahlreiche naturalistische Wachswerke gestaltete.⁵ In Bamberg schuf der bischöfliche Wachsbossierer Trautmann (1742–1809) illusionistische Wachsf Früchte.⁶ 1753 stellte der Regensburger Franz Anton Baumschläger eine Schau-Tafel mit wächsernen Speisen und Personen in Frankfurt a. M. aus.⁷

Für eine derartige Präsentation wurde im gleichen Jahr auch in Braunschweig geworben: *Es wird hiemit allen und jeden respect. Liebhabern der Wachspoussirkunst bekannt gemacht, daß ein weitberühmter und kunsterfahner, auch an vielen Königl. und Fürstl. Höfen wohlbekannter italiänischer, Wachspoussierer allhier angekommen ist; selbiger zeigt Vor- und Nachmittags eine Tafel mit aufgesetzten Speisen und Früchten, dergleichen hier noch niemals ist gesehen worden, woran von unterschiedlichen Nationen artige Personen in kostbarer Kleidung und in Lebensgröße, auch recht kenntbare Portraits, in Wachs poussiret zu sehen sind, sitzend und stehend, daß sich jedermann darüber verwundern wird; indem die Speisen, Früchte und Blumen so natürlich scheinen, daß sie Appetit erwecken können.*⁸ Jedoch ist nicht überliefert, ob bei dieser Gelegenheit auch Erwerbungen für die herzogliche Sammlung getätigt wurden. Solche illusionistische Nachbildungen in Wachs waren lange Zeit gesuchte Kunstkammerobjekte. Unter den zahlreichen Erwerbungen, die Herzog August der Jüngere von Braunschweig-Lüneburg-Wolfenbüttel bei Philipp Hainhofer in Augsburg tätigte, waren im Jahr 1639 auch *wachß fruchten auf 1. schachtel*.⁹ In der Salzdahlumer Kunstammer Herzog Anton Ulrichs von wurden ebenfalls mehrere Wachsf Früchte aufbewahrt.¹⁰ Herzog Ferdinand Albrecht I. von Braunschweig-Lüneburg-Bevern besaß einen *Korb von Wachß mit allerhand Obstwerck*.¹¹ Im ausgehenden 18. Jahrhundert befanden sich im Braunschweiger Kunst- und Naturalienkabinett: *Allerley Früchte und andere Speisen von colorirten Wachs, als Zwey Aepfel. Eine Birne. Drey gebackene Fische. Eine Bratwurst nebst zwey abgeschnittenen Stücken. Ein Brod, Hamburger Rundstück genannt. Zwey Stück Reisesemmel. Drey Austern. Eine Zitrone. Ein Teller mit Sallat und zwey Eyern. Ein Teller mit Biscuit und einer Apfelsine, und einigen Rosinen und Erdbeeren.*¹² Diese Werke blieben leider nicht erhalten.

Seit dem Ende des 18. Jahrhunderts wurden Früchte aus Wachs auch für naturwissenschaftliche Sammlungen angefertigt. Frühe Beispiele sind aus Florenz überliefert; in der



Kat. 119

Wachswerkstatt des dortigen, 1775 gegründeten Museums für Naturgeschichte wurden in großer Zahl Wachsmodele verschiedener Früchte angefertigt.¹³ Die sogenannte *Schildbachsche Holzbibliothek* im Kasseler Naturkundemuseum wurde 1771–99 vom landgräflichen Menagerieverwalter und Ökonomierat Carl Schildbach zusammengestellt. Sie umfaßt 546 Bände aus Holz mit der Originalrinde, die naturalistische Nachbildungen der Früchte, Blüten und Blätter des jeweiligen Baumes aus Wachs, Stoff und Papier enthalten.¹⁴ Mit ähnlichen aufklärerischen Intentionen förderte 1796 Friedrich Justin Bertuch (1747–1822) in Weimar den Vertrieb des sogenannten *Pomologischen Cabinets*, einer Sammlung aus 26 Holzkästen mit über 200 verschiedenen naturgetreuen Wachsfrüchten, die von dem Konditor Gebhardt aus Töttleben angefertigt wurden. Teile davon sind in Wörlitz,¹⁵ Erfurt und Gotha erhalten.¹⁶

ZWEIG MIT FÜNF HAGEBUTTEN

Inv. Nr. Wac 144

Maße: L. 13 cm, B. 9,8 cm, H. 3,3 cm.

Dem natürlichen Erscheinungsbild und der realen Größe entsprechend wurden fünf Hagebutten nachgebildet, die sich an einem kleinen, mehrfach verästelten Zweig zwischen neun Blättern befinden.

Vollplastische Früchte aus rot gefärbtem Wachs, mit hellroter Wachsschicht überzogen. Die Blätter aus geprägtem Papier, Stiele aus Draht, mit Zwirn umwickelt. Die oberste Wachsschicht an einigen Stellen aufgeplatzt.

ZWEIG MIT SIEBEN STACHELBEEREN

Inv. Nr. Wac 145

Maße: L. 10,5 cm, B. 7 cm, H. 2,5 cm.

Die naturalistische Darstellung zeigt einen Zweig mit fünf Blättern und sieben Stachelbeeren.

Vollplastische Früchte aus hellgelbem Wachs, mit weißer, braungestreifter Wachsschicht überzogen. Blätter aus geprägtem Papier, Stiele aus Draht, mit Zwirn überzogen. Oberste Wachsschicht an mehreren Stellen aufgeplatzt.

ZWEIG MIT SIEBEN JOHANNISBEEREN

Inv. Nr. Wac 146

Maße: L. 8,5 cm, B. 9 cm, H. 2 cm.

Neben einem größeren Blatt befinden sich an dem Zweig sieben rote Johannisbeeren, die in Größe und Erscheinungsbild nahezu dem Naturvorbild entsprechen.

Vollplastische Früchte aus rotem Wachs, mit roter Wachsschicht überzogen. Blätter aus geprägtem Papier; Stiele aus Draht, mit Zwirn überzogen. Oberste Wachsschicht an mehreren Stellen aufgeplatzt.

ZWEIG MIT FÜNF KIRSCHEN

Inv. Nr. Wac 147

Maße: L. 10,5 cm, B. 10 cm, H. 5 cm.

An dem naturgetreu gebildeten Zweig mit vier spitzen Blättern saßen ursprünglich mindestens fünf Kirschen.

Vollplastische Früchte aus hellrotem Wachs, mit roter Wachsschicht überzogen. Blätter aus geprägtem Papier, Stiele aus Draht, mit Zwirn überzogen. Oberste Wachsschicht an mehreren Stellen aufgeplatzt. Zahlreiche Risse. Drei Kirschen lose.

ZWEIG MIT DREI KIRSCHEN

Inv. Nr. Wac 148

Maße: L. 15 cm, B. 6 cm, H. 4 cm.

An dem Zweig befinden sich zwischen drei etwas größeren, spitzen Blättern drei Kirschen.

Vollplastische Früchte aus hellrotem Wachs, mit roter Wachsschicht überzogen. Blätter aus geprägtem Papier, Stiele aus Draht, mit Zwirn überzogen. Oberste Wachsschicht an mehreren Stellen aufgeplatzt.

ZWEIG MIT FÜNF KIRSCHEN

Inv. Nr. Wac 149

Maße: L. 12,5 cm, B. 6 cm, H. 6,8 cm.

Sowohl die Blätter des Zweiges als auch die Kirschen sind in unterschiedlicher Größe gearbeitet.

Vollplastische Früchte aus hellrotem Wachs, mit roter Wachsschicht überzogen. Blätter aus geprägtem Papier, Stiele aus Draht, mit Zwirn überzogen. Oberste Wachsschicht an mehreren Stellen aufgeplatzt.

SKL

¹ Bursche 1974, S. 50.

² Harsdörffer 1665, nach Bursche 1974, S. 116.

³ Brüning 1904, S. 135 f.

⁴ Brüning 1904, S. 144 f.

⁵ Ausst. Kat. Frankfurt 1988, S. 35.

⁶ Büll 1963, S. 452.

⁷ Stengel 1949, S. 23; Büll 1963, S. 454 f.; König/Ortenau 1962, S. 47.

⁸ *Braunschweigische Anzeigen* 70tes Stück, 1. September 1753, Sp. 1390.

⁹ Gobiet 1984, S. 658 ff., Nr. 1264 (Brief von Philipp Hainhofer an Herzog August d. J., 26. 8. 1639).

¹⁰ Brückmann 1753, S. 975.

¹¹ Verzeichnis der Bevernschen Kunstammer aus dem Nachlaßinventar von 1687, S. 94, in: Ausst. Kat. Wolfenbüttel 1988, S. 125.

¹² H 29, S. 193, Nr. 633–644.

¹³ Baldini 1996, S. 61 ff.

¹⁴ Ausst. Kat. Kassel 1979, S. 131 ff. und S. 295, Nr. 578, Abb. 578; Weishaupt 1981, S. 31, Abb. S. 84.

¹⁵ Stiftung Wörlitz-Oranienbaum-Luisium: Schneider 2000, S. 643 f.;

Stieler 1996, S. 360, Nr. 185 mit Abb.; Pawlak 1992, S. 125, Nr. VII.5.

¹⁶ Deutsches Gartenbaumuseum Erfurt und Naturkundemuseum Gotha.

ROBERT DIEZ

Der Bildhauer wurde am 20. 4. 1844 in Pößneck im Herzogtum Sachsen-Meiningen geboren. Mit 19 Jahren trat er in die Dresdner Akademie ein und studierte dort vier Jahre, bevor er 1867 in die Werkstatt von Johannes Schilling (1828–1910) wechselte. Mehrere Studienreisen führten Diez nach Paris und Italien. 1873 machte er sich in Dresden selbständig. Sein bald einsetzender Erfolg beruhte auf einem neuartigen Realismus, der sich von den Spätformen des Klassizismus abhob. Die von der Antike inspirierte Polychromie seiner Skulpturen erregte Aufsehen. Seit den siebziger Jahren erhielt Diez zahlreiche Aufträge für den Schmuck von öffentlichen Bauten und Plätzen, vor allem in Dresden, so für das Hoftheater, den Ferdinandsplatz, den Monumentalbrunnen auf dem Albert-Platz sowie für Bauschmuck am Albertinum. 1881 wurde er zum Ehrenmitglied der Dresdner Akademie ernannt, 1891 trug man ihm nach dem Tod von Ernst Julius Hähnel (1811–1891) die Meisterklasse für Plastik an. Neben den großen Auftragsarbeiten schuf Diez Grabmäler, Statuen und Büsten. Der Künstler starb 1922 in Dresden.

Literatur: Thieme-Becker Bd. IX, 1913, S. 281 f. – Pyke 1973, S. 39 – Ausst. Kat. Dresden 1990, S. 193 f. – Stephan 1996, S. 69 f. – Saur Bd. 3, 1999, Sp. 346 f.

JL

120

ROBERT DIEZ (1844–1922)

Braunschweig, 1880/81

ZWEI MODELLE FÜR EINE GEDENKMEDAILLE AUF DAS FÜNFZIGJÄHRIGE REGIERUNGSJUBILÄUM DES HERZOGS WILHELM VON BRAUNSCHWEIG-LÜNEBURG (1806–1884)

Inv. Nr. Wac 126 und 127

Erworben 1881 als Geschenk des Herzoglichen Ministeriums (Z.L. 518/519).

Rahmenmaße: H. 36,4 cm, B. 36,4 cm, T. 6,6 cm; Dm. der Reliefs ca. 16 cm.

Das Avers der Medaille zeigt ein Relief mit dem Brustbild des Herzogs Wilhelm von Braunschweig-Lüneburg im Profil nach links. Der Herzog ist mit Vollbart, buschigen Augenbrauen und ohne Kopfbedeckung dargestellt. Er trägt eine Husarenuniform mit hohem Kragen, darüber einen Mantel mit breitem Revers. Die Umschrift lautet: *WILHELM HERZOG Z. BRAUNSCHWEIG U. LÜNEB.*

Auf dem Revers der Medaille ist im Relief die Personifikation der Brunonia mit Krone und Zepter, in der erhobenen rechten Hand einen Lorbeerkranz haltend, dargestellt. Sie sitzt auf einem Thron, gestützt auf einen Schild mit dem Emblem des gekrönten springenden Pferdes. Hinter dem Schild sind Lorbeerzweige, links flankiert ein Löwe die Gestalt der Brunonia. Unter dem Sockel des Thrones sind die Jahreszahlen 1831 und 1881 angegeben. Die Umschrift enthält die Devise des Herzogs: *Immota fides.*



Kat. 120

Reliefs aus rotbraun gefärbtem Wachs auf runden Glasplatten modelliert. Die Umschriften und die Jahreszahlen vergoldet.

Unter Glas in den originalen, schwarz gebeizten Rahmen aus Holz mit reicher Profilierung und vergoldeter Innenleiste. Beide Reliefs sind eingelassen in eine schwarz gebeizte Holzplatte, die dem Rund des Reliefs entsprechend vertieft ist.

Beide Reliefs mit Bruchstellen am Rand, beim Revers Riß in der Figur der Brunonia. Beim Relief des Avers (Wac 126) Rahmen oben beschädigt, beim Rahmen des Revers (Wac 127) die äußerste Profilleiste nicht vollständig erhalten.

Herzog Wilhelm wurde 1806 als zweiter Sohn des Herzogs Friedrich Wilhelm von Braunschweig-Lüneburg und seiner Gemahlin Marie Prinzessin von Baden in Braunschweig geboren. Im selben Jahr mußte die herzogliche Familie vor den Truppen Napoleons über Malmö nach England flüchten; erst 1813 kehrte sie nach Braunschweig zurück. 1815 fiel Wilhelms Vater, der Schwarze Herzog, in den Befreiungskriegen bei Quatrebras. Herzog Wilhelm nahm 1823 in Göttingen das Studium auf, bis 1828 war er Gardeoffizier in Berlin. Als sein älterer Bruder, Herzog Karl II., 1830 als einziger deutscher Landesfürst in Deutschland während der Revolution abdankte, übertrug er mit Zustimmung der Minister Wilhelm die Vollmacht, als Generalgouverneur die Regierung zu übernehmen, was ein Jahr später auch definitiv geschah. In mehr als fünfzig Regierungsjahren hat Herzog Wilhelm das durch die napoleonischen Kriege verarmte Land zu neuem Wohlstand geführt und durch zahlreiche Neubauten das Stadtbild in Braunschweig stark geprägt. Da die Erbfolgerechte nie geklärt worden waren, konnte Herzog Wilhelm keine standesgemäße Ehe eingehen, so daß mit seinem Tode im Jahre 1884 das jüngere Haus Braunschweig erlosch. (Vgl. Kat. BLM 16 und 18).

Am 25. April 1881 wurde im Herzogtum Braunschweig das fünfzigjährige Regierungsjubiläum des damals fünfundsechzigjährigen Herzogs feierlich begangen. Aus diesem Anlaß



wurden fünf verschiedene Medaillen geprägt.¹ Nach dem Modell von Robert Diez schnitt der berühmte Wilhelm Kullrich (1821–1887) in Berlin die Prägeform, die sich ebenfalls im Besitz des Herzog Anton Ulrich-Museums befindet², und zwar für eine Medaille im Durchmesser von 6 cm, die in der Königlichen Münze zu Berlin in Silber, Bronze, Zinn und Kupfer geprägt wurde.³ Als Sonderanfertigungen wurden auch Exemplare in Gold ausgeführt.⁴ Alle diese Prägungen sind dem Rund folgend unter dem Büstenabschnitt in Diamantschrift bezeichnet: *R. DIEZ INV. E. FEC. / KULLRICH SCULPS.* Die Umschrift auf dem Revers des Modells fehlt auf den Medaillen.

Dem Medaillenmodell lagen keine direkten Porträtstudien zugrunde, vielmehr benutzte der Künstler eine 1880 in Wien angefertigte Fotografie des Herzogs als Vorlage.⁵ Das Modell ist mit einem Durchmesser von ca. 16 cm im Verhältnis zur ausgeführten Medaille von 6 cm sehr groß.⁶ Die Medaille ist überaus qualitativ und dokumentiert den ausgezeichneten Ruf Kullrichs.

1881, im Jahr des Regierungsjubiläums, erhielt Diez auch den Auftrag, das unvollendet gebliebene Braunschweiger Kriegerdenkmal des in Dresden und Braunschweig tätigen Bildhauers Adolf Breymann (1839–1878) zu vollenden, nachdem dieser 1878 in Wolfenbüttel gestorben war.⁷ Vermutlich war die Anfertigung des Medaillenmodells diesem Auftrag vorausgegangen.

Literatur: Riegel 1883, S. 66 – Riegel 1887, S. 211, Nr. 126, 127 – Riegel 1891, S. 210, Nr. 126, 127 – Riegel 1897, S. 280, Nr. 126, 127 – Meier 1902, S. 95, Nr. 126, 127 – Meier 1907, S. 107, Nr. 126, 127 – Meier 1915, S. 112, Nr. 126, 127 – Meier 1921, S. 91, Nr. 126, 127.

JL

¹ Fiala 1909, S. 439 f.; Brockmann 1985, S. 368 ff.

² Forrer 1907, Bd. 3, S. 244 ff.

³ Fiala 1909, S. 439, Nr. 3555–3557; Brockmann 1985, S. 368, Nr. 561.

⁴ In der Herzoglichen Sammlung befanden sich vier Stücke dieser Denkmünze in Gold, Silber und Kupfer: Riegel 1883, S. 66. Die dort erwähnten Exemplare in Gold sind verschollen. Zu der Kupfermedaille im Herzog Anton Ulrich-Museum (Inv. Nr. Mün 703 b, c): Ausst. Kat. Braunschweig 1987, S. 70 f., Nr. 95.

⁵ Riegel 1891, S. 41.

⁶ In Braunschweiger Privatbesitz befindet sich eine runde Bronzeplatte mit dem Bildnis Herzog Wilhelms, die auf dem Modell von Robert Diez basiert und ihm im Maßstab entspricht. Auftraggeber und Gießer sind unbekannt, die Entstehung am Ende des 19. Jahrhunderts jedoch verbürgt.

⁷ Thieme-Becker, Bd. IX, 1913, S. 281; Saur, Bd. 13, 1996, S. 347.

MARTIN SCHAUSS

Am 25.9.1867 in Berlin geboren, begann Schauß seine Ausbildung als Ziseleur an der Schule des Königlichen Kunstgewerbemuseums. Danach arbeitete er unter dem Bildhauer Paul Schley (1854–1942) als Modellmeister in der Königlichen Porzellanmanufaktur Berlin und von 1889 bis 1892 als Schüler von Fritz Schaper (1841–1919) und Ernst Herter (1846–1917) an der Königlichen Kunstakademie. 1893–96 studierte er an der Pariser Académie Julian unter Henri Chapu (1833–1891) und Denys Pierre Puech (1854–1942), wo er mit einer Medaille ausgezeichnet wurde. 1897 erhielt er den *Großen Staatspreis von Preußen*, der ihm einen Aufenthalt in Italien ermöglichte, den er überwiegend in Rom verbrachte. Drei Jahre später ließ sich Schauß in Berlin nieder. Dort starb er am 24.1.1927.

Die Büsten des Künstlers aus Bronze und Wachs waren sehr gesucht. Zahlreiche Persönlichkeiten der Aristokratie, aber auch Künstler, unter ihnen Hermann Prell und Franz Skarbina, ließen sich von ihm porträtieren. Daneben schuf Schauß eine Vielzahl von Medaillen und Plaketten. Seiner zeitweiligen Beschäftigung mit anderen Materialien verdanken wir Elfenbeinskulpturen und Glyptographien. Bekannt sind auch mehrere Grabplastiken aus Stein sowie eine Figurengruppe für die Französische Friedrichstadtkirche in Berlin. Er war mit seinen Werken auf Ausstellungen in Paris, Berlin, München und Dresden vertreten. Das Œuvre des Bildhauers scheint durch den zweiten Weltkrieg stark reduziert worden zu sein.¹

Schauß beteiligte sich am langjährigen Streit um die Echtheit der Flora-Büste aus Wachs, die Wilhelm von Bode 1909 in England als Werk von Leonardo da Vinci (1452–1519) für die Berliner Museen erworben hatte, und sprach sich in einer Veröffentlichung für die Autorschaft des englischen Bildhauers Richard Cockle Lucas (1800–1883) aus.² Im Zusammenhang damit hatte Schauß als Anschauungsmaterial Wachsbildwerke, unter anderem von Richard Cockle Lucas, gesammelt, von denen er neben eigenen Werken einige dem Herzog Anton Ulrich-Museum schenkte, mit dessen damaligem Direktor, Paul Jonas Meier, er bekannt war.³

Literatur: Forrer 1930, Bd. 8, S. 192 – Thieme-Becker Bd. XXIX, 1935, S. 593 f. – Pyke 1981, S. 37 – Bloch 1990, S. 243 – Ausst. Kat. Berlin 1990, S. 287 f. – Hüfler 1990, S. 546 f. – Bloch/Grzimek 1994, S. 258.

JL

¹ So wurde eine seiner berühmtesten Arbeiten, die farbige Wachsbüste der Herzogin Elisabeth von Mecklenburg, ehemals im Herzog Anton Ulrich-Museum, 1944 bei einem Bombenangriff vernichtet (s. Abb. 7, S. 20), eine Farb- Abb. in: Die Kunstwelt. Monatszeitschrift für die bildende Kunst 2, 1912, Farbtafel S. 430/1.

² Martin Schauß, *Die Leonardische Flora. Eine Fälschung aus dem 19. Jahrhundert*, Leipzig 1910.

³ Siehe Kat. Nr. 128, 129, 130, 134, 135. Von Paul Jonas Meier schuf er eine Plakette (Münzkabinett): Ausst. Kat. Braunschweig 1987, S. 71 f., Nr. 98.

121

MARTIN SCHAUSS (1867–1927)

Berlin, 1910

HANNEPETER

Inv. Nr. Wac 139

Erworben 1910/11 als Geschenk des Künstlers (Z.L. 6360). Maße: H. 30 cm, B. 28,5 cm, T. 16,3 cm (mit Sockel); H. der Büste 22,8 cm.

Das lebensnahe Porträt eines Kleinkindes zeigt einen vermutlich etwa dreijährigen Jungen als Brustbild mit schmalem Büstenausschnitt auf einem trapezförmigen Sockel mit eingezogenen Ecken. An der Vorderseite des Sockels ist in einer rechteckigen Vertiefung der Name *HANNEPETER* in erhabenen Jugendstil-Lettern angebracht. Flach reliefierte Draperien schmücken die Seitenflächen und Ecken des Sockels. Die Darstellung des Kindes ist durch weiche, gerundete Formen geprägt. Während die Brustpartie frontal ausgerichtet erscheint, ist der relativ große Kopf leicht nach links geneigt. Der kurze Hals zeigt die typischen Fleischfalten eines Kleinkindes; diesem entsprechen auch die vollen Wangen und die runde, füllige Kinnpartie. Sein herzförmiger Mund ist geöffnet, die breite Stupsnase geht in hochgewölbte Augenbrauen über. Iris und Pupillen der großen, mandelförmigen Augen sind betont. Die Wangenknochen werden nur angedeutet, die hohe Stirn ist leicht vorgewölbt. Kurze Haare bedecken den Hinterkopf, vorne an der Stirn ist eine kleine Locke. Die relativ großen Ohren sind realistisch ausgebildet.

Vollplastische Büste aus gelblichem, ungefärbtem Wachs; Lippen farbig gefaßt. Der Sockel aus Gips, an der Unterseite Kunstfaserband.

An der rechten Seitenfläche eingeritzte Signatur: *Martin Schauß 1910*.

Risse am Hals und an der linken Achsel. Weißer kristalliner Belag.

Die Identität des dargestellten Kindes ist bislang ungeklärt. Eine ebenfalls mit *Hannepeter* bezeichnete Marmorbüste war im Besitz der Berliner Nationalgalerie Berlin; ihr Verbleib ist ungeklärt.¹ Martin Schauß schuf nachweislich zahlreiche Porträtdarstellungen. Dem realistischen Kinderbildnis des *Hannepeters* vergleichbar ist die 1912 entstandene, mit *Hilde* bezeichnete Wachsbüste in der Skulpturensammlung Berlin.²



Kat. 121

Literatur: Pyke 1981, S. 7 (jedoch fälschlich als Medaillenmodell) – Hüfler 1990, S. 546.

SKL

¹ Thieme-Becker, Bd. XXIX, 1935, S. 593; Ausst. Kat. Berlin 1990, S. 287.

² Inv. Nr. SKG 3/87; Bloch 1990, S. 243, Nr. 134; Ausst. Kat. Berlin 1990, S. 288, Kat. Nr. 246.

122

MARTIN SCHAUSS (1867–1927)
Berlin, 1911

URSULA GAERTNER

Inv. Nr. Wac 140

Erworben 1922/23 als Geschenk von Postrat Lieber, Braunschweig (Z.L. 6766).

Maße: H. 50 cm, B. 45 cm, T. 25 cm (mit Sockel); H. der Büste 47,8 cm.



Kat. 122

Die annähernd lebensgroße Porträtbüste zeigt die sechzehnjährige Ursula Gaertner. Das fast frontal ausgerichtete Brustbild steht auf einem niedrigen, dunklen Holzsockel, der im Umriß den Körperformen entspricht. Die individuelle Darstellung der jungen Frau ist von dem melancholischen Gesichtsausdruck geprägt. Ihr ovaler Kopf mit den ebenmäßigen, weichen Zügen ist leicht gesenkt, der Blick aus den großen Augen geht unbestimmt nach unten. Der kleine Mund mit den vollen Lippen ist geschlossen. Eine hohe Stirn, schmale Augenbrauen, eine lange, gerade Nase und ein rundes Kinn vervollständigen das Bild. Ihr volles, welliges, langes Haar trägt sie – der Mode entsprechend – in

der Mitte gescheitelt, locker aus dem Gesicht gekämmt und am Hinterkopf hochgesteckt. Sie ist bekleidet mit einem Oberteil aus einem dünnen Stoff, dessen weiter, runder Halsausschnitt mit einer schmalen, gedrehten Borte eingefasst ist. Über dem Brustansatz liegt ein schmales Band, das in der Mitte mit einer ovalen Schmuckperle besetzt ist.

Vollplastische Büste aus gelblichem Wachs. Haare und Augen braun, der Mund rötlich bemalt. Das Kleid oliv grün, vorne an der Brust eingesetzte ovale Perle. Der Sockel aus Holz.

Auf der Rückseite an der rechten Schulter in Rot eingeritzte Signatur: *Martin Schauß 1911*.

Risse an linker und rechter Achsel, zahlreiche Kratzer. Weißer kristalliner Belag, stellenweise abgegriffene Farbschicht.

Die im Porträt dargestellte Ursula Gaertner lebte in Berlin (19. 11. 1895 – 13. 11. 1921); sie war – wie Martin Schauß¹ – Mitglied der französisch-reformierten Kirche. Ihre Mutter, die einen Bericht über Krankheit und Tod ihrer Tochter verfaßt hatte,² starb wenige Wochen nach ihr. Sie vererbte die Wachsbüste ihrem Bruder, dem Postrat Lieber in Braunschweig. Im März 1922 machte er in einem Brief das Angebot, das Werk dem Museum zu überlassen,³ und wies auf eine von Schauß geschaffene Büste *unserer Herzogin Victoria Louise* hin.⁴ In einer handschriftlichen Biographie Ursula Gaertners würdigte Lieber deren Werdegang und betonte ihre Herkunft aus der Hugenottenfamilie Baudouin.⁵

Literatur: Pyke 1981, S. 7 – Hüfler 1990, S. 546.

SKL

¹ Ausst. Kat. Berlin 1990, S. 288.

² Im Archiv des Herzog Anton Ulrich-Museums (vorl. Nr.: Neu 84), beschriftet: *Promemoria für Fr. Ursula Gaertner, geschrieben von ihrer Mutter Frau G. Gaertner-Lieber, Schwester des Postrats A. Lieber in*

Braunschweig. Dieses Schreiben ging den auswärtigen Freunden u. Bekannten zu, die zunächst nur die Todesanzeige erhalten hatten.

³ Der Briefwechsel zwischen A. Lieber und dem damaligen Museumsdirektor Paul Jonas Meier (März–April 1922) befindet sich ebenfalls im Archiv des Herzog Anton Ulrich-Museums (vorl. Nr.: Neu 84).

⁴ Möglicherweise eine Verwechslung; im Museumsbesitz waren seit 1916/17 die von Schauß angefertigte Modelle für eine Plakette auf Herzogin Victoria Luise (vgl. Kat. Nr. 123). Außerdem gab es eine Wachsbüste der Herzogin Elisabeth von Mecklenburg, die 1944 zerstört wurde (s. Abb. 7, S. 20).

⁵ Im Archiv des Herzog Anton Ulrich-Museums (vorl. Nr.: Neu 84).

123

MARTIN SCHAUSS (1867–1927)
Berlin, 1915

ZWEI MODELLE FÜR EINE MEDAILLE AUF HERZOGIN
VICTORIA LUISE VON BRAUNSCHWEIG-LÜNEBURG
(1892–1980)

Inv. Nr. Wac 137 und 138

Erworben 1916/17 aus dem Atelier des Künstlers (Z.L. 8990/1).

Maße: Dm. 12,8 cm (mit Rahmen), Dm. der Reliefs ca. 11 cm.



Kat. 123/1



Kat. 123/2

Das Avers zeigt das Brustbild der jugendlichen Herzogin Victoria Luise im Profil nach rechts. Das großflächige, aber fein geschnittene Gesicht und das klare Profil stehen in reizvollem Gegensatz zu dem skizzenhaft behandelten Haar und dem gefältelten Kleid, über dessen Ausschnitt eine doppelte Perlenkette liegt. Etwas oberhalb der Schultern, durch die Büste getrennt, ist die Jahreszahl: 1915 angegeben, am oberen Rand befindet sich die Umschrift: *VICTORIA – LUISE*. Unterhalb des Büstenabschnittes ist die eingeritzte Signatur: *Martin Schaub*.

Auf dem Revers umschließt ein Rahmen mit acht Cherusköpfen ein leicht vertieftes Rundfeld. Es zeigt eine junge Frau, die ein kleines Kind auf dem Schoß hält, während sie sich zu einem etwas größeren Kind neigt, das sich zu ihr emporstreckt, um sie zu lieblosen. Links am Rand des gemuldeten Medaillons ist die eingezogene Signatur: *Schaub*.

Flachreliefs, modelliert aus gelblich-grauem, etwas transparentem Wachs.

In einem einfachen Rahmen mit Halbrundprofil aus schwarz gebeiztem Holz, auf der Rückseite mit Leder beklebt.

Am Avers-Modell rechts ein vertikal verlaufender Kratzer. Am Revers-Modell rechts oben zwei Risse; die erhabene, äußere Begrenzungslinie rechts unten an zwei Stellen ausgebrochen. Auf der Oberfläche beider Reliefs ein weißlicher, kristalliner Belag.

Herzogin Victoria Luise wurde 1892 in Berlin als siebtes Kind Kaiser Wilhelms II. von Preußen und seiner Gemahlin Victoria geboren. 1913 wurde sie mit dem Prinzen Ernst August von Hannover vermählt, ein Akt des Ausgleichs und der Versöhnung zwischen Preußen und den Welfen, deren Königreich 1866 von Preußen annektiert worden war. Das Prinzenpaar übernahm im selben Jahr die Regentschaft in Braunschweig. Ernst August dankte 1918 als einer der ersten Fürsten nach dem Ende des Ersten Weltkrieges ab und zog sich nach Gmunden in Österreich zurück. Von 1945 bis 1956 lebte er mit seiner Familie auf Schloß Marienburg bei Hannover, als Herzoginwitwe wohnte Victoria Luise bis zu ihrem Tode 1980 in Braunschweig. In mehreren, überwiegend autobiographischen Veröffentlichungen versuchte sie, den Glanz des Kaiserhauses und der ausgehenden wilhelminischen Zeit festzuhalten.¹

Die Modelle für die Medaille entstanden 1915 auf die *Mutterschaft der Prinzessin*, nachdem 1914 der Thronfolger Ernst August und ein Jahr später sein Bruder Georg Wilhelm geboren wurden. Die Medaille wurde in Silber in zwei Größen geprägt.²

Für die Komposition und den Reliefstil des Revers war wiederum die italienische Skulptur der Renaissance anregend. Schaub übernahm das Motiv aus Tondi mit Madonnendarstellungen und benutzte es für eine ganzfigurige Komposition, in die er auch die Rahmenformen miteinbezog und

damit an Vorbilder der Renaissance anknüpfte. Der Reliefstil geht auf den von Donatello entwickelten Typus des *Rilievo schiacciato* zurück.

Literatur: Pyke 1981, S. 37, Abb. 256A (Avers) – Hüfler 1990, S. 546.

JL

¹ Vgl. Biegel 1992.

² Brockmann 1985, S. 380, Nr. 587; ein Exemplar im Roemer-Pelizaeus-Museum, Hildesheim, Inv. Nr. 256.

Italien

GIOVANNI FRANCESCO PIERI

In Prato bei Florenz 1699 geboren, ging Pieri in jungen Jahren nach Florenz und war dort als Wachsbildner tätig.¹ Er erregte bald die Aufmerksamkeit des Großherzogs Giovanni Gastone de' Medici, der ihm 1733 zu einer Stellung in der Administration der herzoglichen Gobelinmanufaktur verhalf und ihn 1736 zum Nachfolger seines Lehrers, des Architekten, Bildhauers und Medailleurs Giovacchino Fortini (1671–1736), berief. Aus der florentinischen Zeit Pieris sind acht signierte, zwischen 1718 und 1734 entstandene Medaillen, jedoch keinerlei Wachsbossierungen bekannt geworden.²

Als Pieri nach dem Tode des Großherzogs Giovanni Gastone, des letzten Mitglieds der Familie Medici, seine bevorzugte Stellung und seine Werkstatt verlor, ging er wie viele Florentiner an den neapolitanischen Hof. Dort gehörte er als Inspektor (*Provveditore*) gemeinsam mit dem ebenfalls aus Florenz stammenden Domenico del Rosso der von König Carlo III. gegründeten Gobelinmanufaktur an. Zwei Jahre später wurden Pieris Bezüge erhöht, da vor allem seine Arbeiten in Wachs hochgeschätzt waren. Im selben Jahr erhielt er die Aufsicht über die Seidenarbeiten der Manufaktur, in den sechziger Jahren hatte er die Funktion eines Direktors (*Direttore*) inne. 1767 wechselte er in die *Fureria Reale* über. Fünf Jahre später zog er sich aus den Diensten des Hofes zurück. Pieri starb 1773 in Neapel.³

Das Œuvre des erst in den letzten zwanzig Jahren als Wachsbossierer wiederentdeckten Pieri wurde vor allem von Alvar González-Palacios zusammengetragen.⁴ Es umfaßt Bildnisse, meist von Angehörigen des Königshauses in Neapel und des Kaiserhauses in Wien, Reproduktionen von Gemälden berühmter Meister aus der farnesischen Sammlung in der Königlichen Galerie als Reliefs sowie Genreszenen aus dem neapolitanischen Volksleben und Darstellungen der königlichen Jagden. Vielleicht schuf Pieri auch einige Büsten religiöser Thematik sowie neapolitanischer Charaktere. Die heute verschollenen Reliefs der Sammlung Paul de Saint-Victor mit Bildnissen der Geschwister der Maria Karolina von Neapel ließen Blondel einen Aufenthalt Pieris in Wien vermuten.⁵ González-Palacios ist dagegen der Ansicht, daß sie während eines Besuches der Porträtierten in Neapel entstanden sein könnten.⁶

Literatur: Forrer Bd. IV, 1909, S. 533 – Pyke 1973, S. 106 f. – González-Palacios 1977, S. 139 ff. – González-Palacios 1980, Bd. II, S. 88 f., 254 f. und 442 – Pyke 1981, S. 32 f. – Badiani/Visonà 1988 – González-Palacios 1993, S. 155 ff.

JL

¹ Thieme-Becker Bd. XXVI, 1932, S. 600 führt unter dem Namen G. F. Pieri einen 1710 in Florenz tätigen Medailleur und unter Giovanni Francesco Pieri einen 1737–65 in Neapel tätigen Tapissier an. Es handelt sich jedoch nicht um dieselbe Person, wie von Honour 1961, S. 230 und Lankheit 1962, S. 193 vermutet. Bei Lankheit 1962, S. 229, Doc. 31, die 1730–40 von Francesco Maria Niccolò Gabburri (1675–1742) verfaßte, kurze Vita Pieris.

² Lankheit 1962, S. 193.

³ González-Palacios 1977, S. 146; González-Palacios 1980, S. 442, korrigiert Pyke 1973, S. 106, wo ohne Quellenangabe 1793 als Todesjahr Pieris genannt wird.

⁴ Zuletzt González-Palacios 1993, S. 158 ff.

⁵ Blondel 1882, S. 436.

⁶ González-Palacios 1977, S. 144; González-Palacios 1993, S. 158.

124

GIOVANNI FRANCESCO PIERI (1699–1773)
Neapel, 1760

CHRISTUS UND DIE FRAU AUS KANAA

Inv. Nr. Wac 10

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 161, Nr. 482: *Christus und das Cananeische Weib. Ein Basrelief von colorirten Wachs, so von Gio. Francesco Pieri nach einem Gemälde des Annibal Caracci verfertigt ist. Es hat einen viereckigten Rahmen von verguldeten Messing und ist mit diesem 10 1/2 Zoll hoch und 8 1/2 Z. breit.*

Rahmenmaße: H. 26,1 cm, B. 20,8 cm, T. 4,2 cm; H. der Figur des Christus ca. 14,5 cm.

Dargestellt ist die Begegnung zwischen Christus und einer Frau aus Kanaa, die um die Heilung ihrer Tochter bittet (Mt. 15, 21–28 und Mk. 7, 24–30). Vor einem mit Büschen bewachsenen Hügel, auf dessen Kuppe sich ein ländliches Gebäude gegen den abendlichen Himmel abhebt, steht rechts Christus. Er wendet sich der knienden Frau zu, die zu ihm aufblickend die rechte Hand betuernd auf die Brust legt und zugleich mit der Linken auf ein zu seinen Füßen spielendes Hündchen weist. Rechts über der Schulter Christi ist der Kopf des Apostel Petrus sichtbar.

Flachrelief aus gefärbtem und bemaltem Wachs, gegossen und bossiert, auf einer rechteckigen Schieferplatte. Haar und Gewänder zum Teil nachbossiert, die Landschaft in Nuancen zwischen Ockerbraun und gelblichem Olivgrün über dem gegossenen Grund weitgehend bossiert. Das Inkarnat in einem rötlichen Ton. Das Gewand Christi zinnoberrot, der Mantel aus schwarzblauem Wachs. Die Frau in einem hellen, graubraunen Gewand, über das ein ockerbrauner Mantel gelegt ist, der Schleier aus elfenbeinfarbenem, gebleichtem Wachs. Das Hündchen weiß mit aufgemalten rotbraunen Flecken.

Unter Glas in einem rechteckigen, schwarzbraun gebeizten, hölzernen Kastenrahmen, an dessen Profil und Seiten-



Kat. 124

flächen ein vergoldeter Messingrahmen mit einem ziselieren Blattfries befestigt ist.

Die Rückseite beklebt mit Papier, auf dem sich in brauner Tinte die eigenhändige Inschrift Pieris befindet: *La Cananea d'Annibale Caracci / quadro che si conserva presso / S. M. Siciliana, trasportato in / pastiglia di cere colorite da /*

Gio: Francesco Pieri Fiorentino / che serve attualmente la M. S. in Napoli 1760.

Bei der Restaurierung 1962 gereinigt und gefestigt. Die Füße Christi und der Hals der Frau überarbeitet. Einige Retuschen. An den teilweise sehr dünnen Wachsschichten im Gewand der Frau und unterhalb des Gewandsaumes

Christi kleine Ausbrüche. In den Figuren und vor allem in der Landschaft zahlreiche Risse.

Pieri nennt in der Inschrift als Vorbild ein damals im Besitz des Königs von Neapel befindliches Gemälde desselben Themas von Annibale Caracci (1560–1609). Das 1595/96 von Kardinal Odoardo Farnese für die Kapelle des Palazzo Farnese in Rom in Auftrag gegebene Altarbild wurde 1678 nach Parma geschickt; 1734 gelangte es nach Neapel, wo es in der Galerie in Capodimonte ausgestellt wurde. Seit 1928 befindet es sich wieder in Parma.¹ Mit diesem Motiv haben sich bisher fünf Reliefs von Pieri nachweisen lassen; eines der Werke ist 1749 datiert, ein anderes 1761.²

Es ist denkbar, daß dieses Relief ebenso wie die folgenden drei Werke von Giovanni Francesco Pieri (Kat. Nrn. 125–127) wenige Jahre nach ihrer Entstehung vom Erbprinzen Carl Wilhelm Ferdinand von Braunschweig-Lüneburg-Wolfenbüttel bei seiner Kavaliertour 1766/67 in Neapel erworben wurden.

Literatur: Riegel 1887, S. 206, Nr. 10 – Riegel 1891, S. 205, Nr. 10 – Riegel 1897, S. 275, Nr. 10 – Meier 1902, S. 95 – Meier 1907, S. 107 f., Nr. 10 – Meier 1915, S. 112, Nr. 10 – Meier 1921, S. 90 f., Nr. 10 – Pyke 1973, S. 106 – González-Palacios 1980, S. 442 (erwähnt die Existenz von Arbeiten Pieris in Braunschweig).

JL/SKL

¹ Als Dauerleihgabe des Museo di Capodimonte (Inv. Nr. SG 6 E) im Palazzo Comunale: Posner 1971, Bd. 1, S. 78 und Bd. 2, S. 37, Nr. 87 und Abb. 87 (abgeb. die Kopie des Bildes im Musée des Beaux Arts, Dijon); Dempsey 1981, S. 91 ff.; Spinosa 1994, S. 128 f.; Ausst. Kat. München 1995, S. 298 f., Nr. 99, Abb. 99.

² González-Palacios 1977, S. 145, Abb. 9 und 10. Vgl. auch González-Palacios 1980, S. 255, Nr. 530, mit Abb.; González-Palacios 1993, Bd. 1, S. 159, Bd. 2, Abb. 273.

125

GIOVANNI FRANCESCO PIERI (1699–1773)
Neapel, 1760

MARIA MIT DEM CHRISTUSKIND

Inv. Nr. Wac 11

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 161, Nr. 483: *Maria sitzt mit dem Christuskind unter einem Palmbaum, ein Basrelief, so von demselben Künstler nach einem Gemälde des Correggio gearbeitet ist. Größe und Rahmen sind wie bey Vorigem* [Kat. Nr. 124: *Es hat einen viereckigten Rahmen von verguldeten Messing und ist mit diesem 10 1/2 Zoll hoch und 8 1/2 Z. breit*].

Rahmenmaße: H. 25,8 cm, B. 21 cm, T. 4,4 cm, H. der Figur der Maria: ca. 12,5 cm.

Die Darstellung zeigt eine in den Apokryphen geschilderte Episode, derzufolge die Heilige Familie auf der Flucht nach Ägypten unter einem Palmenbaum rastete (PsMt. 20). Am Fuße eines Hügels sitzt Maria am Boden unter einer Palme. Sie neigt ihr Haupt kosend zum Christuskind in ihrem Schoß herab und hält es eng an ihren Körper gedrückt. Das schlummernde Kind greift nach der linken Hand der Mutter.

Flachrelief aus gefärbtem und bemaltem Wachs, gegossen und bossiert, auf einer rechteckigen Schieferplatte. Das Inkarnat in einem hellen, etwas rosafarbenen Ton. Die Augen der Maria schwarzblau, die Lippen beider Figuren hellrot bemalt. Die Gewänder aus elfenbeinfarbenem, gebleichtem Wachs, der Mantel der Maria dunkelblau, ihre Sandalen in zwei verschiedenen Brauntönen. Die Landschaft in nuancenreichen Ockertönen, von denen sich die kräftig grünen Zweige der Palme abheben.

Unter Glas in einem rechteckigen, schwarzbraun gebeizten, hölzernen Kastenrahmen, an dessen Profil und Seitenflächen ein vergoldeter Messingrahmen mit einem ziselierten Blattfries befestigt ist.

Die Rückseite beklebt mit Papier, auf dem sich in brauner Tinte die eigenhändige Inschrift Pieris befindet: *La vergine col Bambino Giesu, detta / la Zingarina del Correggio, quadro che / si trova presso S. M. Siciliana, trasportato in pastiglia di cere colorite / da Gio: Francesco Pieri / Fiorentino che serve attualmente la S. M. in Napoli 1760.*

Bei der Restaurierung 1962 gereinigt und gefestigt. Zwischen dem Oberkörper der Maria und dem Kind sowie an dessen rechtem Unterschenkel ein Riß, zahlreiche Risse im Landschaftshintergrund. An der Umrißlinie des Berghanges einzelne Wachsschollen gelöst.

Pieri schuf dieses Wachsrelief nach einem vermutlich 1515/16 entstandenen Madonnenbild von Correggio (1489/94–1534); es befindet sich seit 1734 in Neapel und wird heute im Museo di Capodimonte aufbewahrt.¹ Die Benennung *La Zingarella* läßt sich schon am Ende des 16. Jahrhunderts nachweisen und ist sicherlich durch den Bänderschmuck im Haar der Maria, vielleicht auch durch die von der kanonischen Farbgebung abweichende Farbigkeit ihrer Gewänder – weißes Gewand und blauer Mantel – bedingt.

Das Bild wurde vermutlich bei einer Übermalung im 17. Jahrhundert um einige Motive bereichert, die bei Restaurierungen 1934 und 1965 wieder entfernt worden sind.² Diese Motive wurden nur zum Teil von Pieri übernommen: So trägt die Madonna zwar den reichen Bänderschmuck im Haar und die antikisierenden Sandalen, doch fehlen das Kaninchen und die üppige Vegetation des Vordergrundes. Im Gegensatz zu der vor 1934 nachweisbaren Fassung ist jedoch der Kopf des Christusknaben nicht im Profil, sondern entsprechend dem originalen Zustand in Dreiviertelansicht mit leicht geöffnetem Mund schlafend dargestellt. Das Gewand der Madonna ist weniger füllig und weniger weit über den Boden ausgebreitet, das Motiv des Sitzens klarer. Pieri verzichtete auf die Engel über der Madonna, er veränderte die Position der Palme und den Umriß des Hügels, der die Komposition nach rechts abschließt. Das Haupt der Muttergottes ist bei Correggio nicht streng ins Profil gewendet, ihre rechte Hand, die bei Pieri einen Gewandbausch umschließt, ist bei Correggio in offener Gebärde gegeben. Pieri hat die Komposition Correggios verändert und das Vorbild motivisch vereinfacht wiedergegeben; damit erhält das Relief durch die Klarheit seiner Formen eine gewisse Monumentalität.



Kat. 125

Literatur: Riegel 1887, S. 206, Nr. 11 – Riegel 1891, S. 205, Nr. 11 – Riegel 1897, S. 275, Nr. 11 – Meier 1902, S. 95 – Meier 1907, S. 107 f., Nr. 11 – Meier 1915, S. 112, Nr. 11 – Meier 1921, S. 90 f., Nr. 11 – Pyke 1973, S. 106.

¹ Inv. Nr. 107: Gould 1976, S. 229 f., Abb. 23b; Di Giampaolo/Muzzi 1993, S. 46, Abb. S. 47.

² Gould 1976, Abb. 23a und 23b.

JL



Kat. 126

126
GIOVANNI FRANCESCO PIERI
Neapel, 1760

DER HEILIGE SEBASTIAN, VON DEN FRAUEN GEPFLEGT

Inv. Nr. Wac 12

Erstmals erwähnt in H 29, S. 161 f., Nr. 484: *Der Leichnam des heil. Sebastian und drey Römische Matronen, davon eine sich bemüht einen Pfeil aus dem Fleische zu ziehen. Ist von demselben Künstler nach einem Gemähde des Schidone gearbeitet. Der Rahmen ist dem Vorigen gleich [Kat. Nr. 124 und 125: Es hat einen viereckigten Rahmen von verguldeten Messing und ist mit diesem 10 1/2 Zoll hoch und 8 1/2 Z. breit].*

Rahmenmaße: H. 25,8 cm, B. 21 cm, T. 4,3 cm.

Das Relief zeigt eine Szene aus der Vita des heiligen Sebastian, der nach seinem ersten Martyrium von der heiligen Irene und ihren Dienerinnen gepflegt wurde (Jacopo de Voragine, *Legenda aurea*). Er liegt zusammengekrümmt auf einem Steinblock, die Hände auf dem Rücken gefesselt. Drei Frauen treten zu ihm, eine von ihnen zieht einen Pfeil aus der Hüfte des Heiligen. Im Vordergrund liegt am Boden ein Tuch.

Flachrelief aus gefärbtem und bemaltem Wachs, gegossen und bossiert, auf einer rechteckigen Schieferplatte. Das Inkarnat in rosafarbenem Ton, die Gesichter der Frauen an den Wangen rötlich getönt, die Lippen rot, Augen schwarz, Brauen hellbraun gefäht. Das Haar des Heiligen schwarz, das Lententuch aus elfenbeinfarbenem, gebleichtem Wachs. Das Haar der Frauen hellbraun, ihre Mäntel olivgrün, die über den Heiligen gebeugte Frau trägt über einem weißen Untergewand ein zinnoberrotes Kleid, die beiden anderen Frauen tragen elfenbeinfarbene, fast transparente Schleier um Haupt und Schultern. Der Steinblock olivfarben mit einer hellen, grünlichen Deckplatte.

Unter Glas in einem rechteckigen, schwarzbraun gebeizten, hölzernen Kastenrahmen, an dessen Profil und Seitenflächen ein vergoldeter Messingrahmen mit einem ziselierten Blattfries befestigt ist.

Die Rückseite beklebt mit Papier, auf dem sich in brauner Tinte die eigenhändige Inschrift Pieris befindet: *S. Sebastiano con le Matrone Romane / che li cavano le frecce dello Schidone / Quadro che si conserva presso S. M. Sici/liana, trasportato in pastiglia di / cere colorite da Gio: Francisco Pieri / Fiorentino, che serve attualmente la M. S. in Napoli 1760.*

Bei der Restaurierung 1962 gereinigt und gefestigt. Von der Mitte des Steinblockes bis zur Unterkante des Reliefs ein vertikaler Riß, der entsprechende Zipfel des am Boden liegenden Mantels restauriert. Folgende Partien sind stark restauriert: die Schmalseite des Steinblockes, Schultern, Leib und Fuß des heiligen Sebastian, die Halspartie der über ihn gebeugten Frau. Die auf dem Stein ruhende Hand der Frau rechts und ihr Schleier wohl nicht im originalen Zustand. Vielleicht sind links über dem Rücken des Heiligen Reste des in sehr dünner Wachsschicht angelegten Hintergrundes erhalten.

Pieri selbst benannte als Vorlage das unvollendete, vermutlich 1615 begonnene Gemälde von Bartolomeo Schedoni (1578–1615), das sich noch heute in Neapel befindet.¹ Ein zweites Relief mit diesem Motiv, 1761 datiert und von Pieri signiert, bewahrt das Museo di San Martino in Neapel.²

Literatur: Riegel 1887, S. 206, Nr. 12 – Riegel 1891, S. 205, Nr. 12 – Riegel 1897, S. 275, Nr. 12 – Meier 1902, S. 95 – Meier 1907, S. 107 f., Nr. 12 – Meier 1915, S. 112, Nr. 12 – Meier 1921, S. 90 f., Nr. 12 – Pyke 1973, S. 106.

JL

¹ Museo di Capodimonte, Inv. Nr. 374: Negro/Roio 2000, S. 106 f., Kat. Nr. 52; Spinosa 1994, S. 251 f.; Molajoli 1964, S. 51, Abb. 64; Ausst. Kat. Bologna 1959, S. 211, Nr. 109.

² González-Palacios 1977, S. 145, Abb. 4; González-Palacios 1993, Bd. 1, S. 159, Bd. 2, Abb. 272.

127

GIOVANNI FRANCESCO PIERI (1699–1773)
Neapel, 1760

CARITAS

Inv. Nr. Wac 13

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 161, Nr. 485: *Noch ein dergl. Basrelief nach Schidone. Ein Frauenzimmer in rothen Kleide gibt einem blinden Mann und zwei Knaben Brod. / Christus: / Größe und Rahmen sind wie bey N° 482 [Kat. Nr. 124: Es hat einen viereckigten Rahmen von verguldeten Messing und ist mit diesem 10 1/2 Zoll hoch und 8 1/2 Z. breit].*

Rahmenmaße: H. 25,8 cm, B. 21 cm, T. 4,4 cm.

Aus der Tür eines Hauses tritt eine junge Frau in einem zinnoberroten Mantel über weißem Kleid und hellbraunem Mieder, Haupt und Schultern sind in einen weißen Schleier gehüllt. Ein blondes Kind zu ihren Füßen blickt den Betrachter an, während sie einem halbwüchsigen Jungen und dessen blindem, sich auf ihn stützenden Gefährten ein Stück Brot reicht.

Flachrelief aus gebleichtem, gefärbtem und bemaltem Wachs, gegossen und bossiert, auf einer rechteckigen



Abb. 22 Rückseite



Kat. 127

Schieferplatte. Der blinde Knabe ist mit seinem bräunlichen Inkarnat, blauen Augen und blondem Haar deutlich von den anderen Figuren abgehoben. Das Inkarnat der übrigen Figuren heller, die Augen schwarz, die Lippen aller rot gefaßt. Gewand und Schleier der Frau sowie das Hemd des Kindes aus weißem, gebleichtem Wachs. Das Gewand des Bettelnden aus dunkel olivgrünem, sein Hut aus schwarzem

Wachs. Sein Gefährte trägt ein hellbraunes und ockerfarbenes Tuch um die Schulter und eine große Tasche, der kleine Junge ein hellbraun und dunkelblaues Wams, das mit einem zinnoberroten Band über der Brust zusammengehalten wird. Der Türpfosten links aus schwarzem Wachs, die Mauerquaderung geritzt, das Erdreich aus ockerfarbenem Wachs.

Unter Glas in einem rechteckigen, schwarzbraun gebeizten, hölzernen Kastenrahmen, an dessen Profil und Seitenflächen ein vergoldeter Messingrahmen mit einem ziselierten Blattfries befestigt ist.

Die Rückseite beklebt mit Papier, auf dem sich in brauner Tinte die eigenhändige Inschrift Pieris befindet: *La Carità dello Schidone, quadro / che si conserva presso S. M. Siciliana, / trasportato in pastiglia di Cere Colo=rite da Gio: Francesco Pieri Fioren/tino, che serve attualmente la M. S. in Napoli 1760.* (Abb. 22)

Bei der Restaurierung 1962 gereinigt und gefestigt. Einige Retuschen. An Kopf und Ärmel des rechten Bettlers Risse. Auf dem Schleier der Caritas und dem rechten Ärmel des kleinen Jungen weißer Belag.

Das 1611 entstandene Gemälde von Bartolomeo Schedoni (1578–1615) ist im Museo di Capodimonte in Neapel erhalten.¹ Pieri hat das Bild, das bis auf die Unterkante an allen Seiten etwas beschnitten zu sein scheint, möglicherweise im originalen, größeren Format vorgefunden und in sein Relief übertragen. Zugleich milderte er die Expressivität einiger Motive; so ist bei Schedoni das Gesicht des blinden Junge mit weit aufgerissenen Augen zum Himmel gewandt, während sich der Bettelnde mehr der jungen Frau entgegenneigt. Einige Details wurden von Pieri vereinfachend verändert.

Literatur: Riegel 1887, S. 206, Nr. 13 – Riegel 1891, S. 205, Nr. 13 – Riegel 1897, S. 275, Nr. 13 – Meier 1902, S. 95 – Meier 1907, S. 107 f., Nr. 13 – Meier 1915, S. 112, Nr. 13 – Meier 1921, S. 90 f., Nr. 13 – Pyke 1973, S. 106.

JL

¹ Inv. Nr. Q 373: Molajoli 1964, S. 51, Abb. 65, dort als *L'Elemosina* bezeichnet; Ausst. Kat. Bologna 1986, S. 528 ff., Nr. 192; Spinosa 1994, S. 248 ff.; Ausst. Kat. München 1995, S. 310 f., Nr. 107, Abb. 107B; Negro/Rolo 2000, S. 90 f., Kat. Nr. 35, mit der Deutung als *Heilige Elisabeth*.

128

Italienisch, 17. oder 19. Jahrhundert

BILDNIS EINES KARDINALS

Inv. Nr. Wac 136

Erworben 1913 als Geschenk des Bildhauers Martin Schauß, Berlin (Z.L. 6526).

Rahmenmaße: Dm. 7,7 cm (außen) und 4,8 cm (innen).

Dargestellt ist die Büste eines Kardinals im Profil nach links. Er ist in einen karmesinroten Mantel gekleidet und trägt eine kurze Haartracht sowie einen Spitzbart.

Flachrelief aus Wachs mit Staubperlen und Glassplittern auf einer schwarz hinterlegten Glasplatte. Das Gesicht mit kleinen Perlen belegt, Haar, Bart und Gewand mit bernsteinfarbenen und karmesinroten Glassplittern, als Knöpfe des Mantels kleine Perlen.



Kat. 128

Der runde, profilierte Rahmen aus schwarzem Holz wohl nicht zugehörig, die Rückseite im 19. Jahrhundert mit Papier beklebt und mit einem Steg zum Aufstellen versehen.

Der Glasbelag am Büstenabschluß ist etwas beschädigt, der Rahmen bestoßen.

Perlen, Edelstein- und Edelmetallimitationen fanden seit dem 16. Jahrhundert in Wachsbildnissen Verwendung. Lightbown sah darin einen Hinweis auf die Herkunft des Wachsreliefs als autonomer Gattung aus der Goldschmiedekunst.¹ Bisher scheinen aber nur zwei weitere Werke aus Wachs bekannt zu sein, deren Oberfläche vollständig mit den genannten Materialien belegt sind. Das Relief mit der Darstellung einer Madonna mit Kind in römischem Privatbesitz trägt auf der Rückseite des Rahmens einen Papierzettel mit der Signatur: *Joseph Pertot de Berna fecit / ann. Dom. 1692*. Über diesen Künstler ist sonst nichts bekannt. Der kostbare Rahmen aus Glas dürfte in Venedig angefertigt worden sein, so daß man auch das Relief als dort entstanden vermuten kann. Das zweite, in Technik und Rahmung sehr ähnliche Relief im Victoria & Albert Museum in London mit der Darstellung eines von Pfeilen getroffenen jungen Mannes, den Amor an einen Baum fesselt, stammt sehr wahrscheinlich von demselben Künstler.² Die Anwendung dieser Technik bei einem Bildnis erscheint wenig sinnvoll, da sie keine individuelle Charakterisierung des Dargestellten zuläßt und die naturalistischen Gestaltungsmöglichkeiten des Wachses nicht berücksichtigt.

Literatur: Meier 1915, S. 113, Nr. 136 – Meier 1921, S. 91, Nr. 136.

JL

¹ Lightbown 1970, S. 30 ff.

² Lightbown 1970, S. 30 und Abb. 1. Ein dem Londoner Stück sehr ähnlicher Rahmen im Museo Vetrario in Murano im Ausst. Kat. Murano 1981, Nr. 197 und Abb. 97. Andere Glasrahmen dieses Typus bei Maria-cher 1963, Taf. 25, 27 und 29–32, Text S. 18 f.

TÖTER CHRISTUS

Inv. Nr. Wac 132

Erworben 1911 als Geschenk des Bildhauers Martin Schauß, Berlin (Z.L. 6361).

Maße: L. 50,5 cm, B. 22 cm, H. 15,5 cm.

Dargestellt ist der vom Kreuz abgenommene tote Christus, auf ein weißes Tuch gebettet am Boden liegend. Der langgestreckte, unbekleidete Körper wird nur an den Hüften durch ein umgeschlungenes Tuch verhüllt. Seine Beine sind übereinander geschlagen und angewinkelt, der rechte Arm liegt erschlafft seitlich neben dem muskulösen Körper. Der Kopf ist in den Nacken gelegt und zur rechten Seite geneigt, sein Mund ist weit geöffnet, die Augen sind geschlossen. Deutlich zu erkennen sind die blutige Seitenwunde an der rechten Brust sowie die Wundmale an Händen und Füßen, außerdem die verletzten Knie.

Vollplastische Figur, gegossen aus gefärbtem Wachs, bemalt. Mit Haaren und Textilien auf farbig gefaßtem Holz. Die Sockelplatte aus Holz mit vergoldetem Randprofil und Kugelfüßen.

Am Sockel eingeritzt: *Susini di Bologna fece.*

Bei der Restaurierung 1962 gereinigt und gefestigt, dabei stark überarbeitet. Zahlreiche Ergänzungen und Retuschen, Finger teilweise neu modelliert. Das Tuch erneuert, ebenso die Vergoldung des Sockels.

Die rückseitige Beschriftung einer älteren Fotografie (im Archiv des Herzog Anton Ulrich-Museums) belegt, daß Martin Schauß die Figur als ein eigenhändiges Werk des Florentiner Bildhauers Antonio Susini (1580–1624) angesehen

und als solches 1909/10 in Florenz bei dem Antiquar Giuseppe Torini erworben hatte. Die auch auf Susini, einen Schüler des berühmten Giambologna, verweisende eingeritzte Signatur erscheint jedoch sehr fraglich, da sowohl der Ort der Anbringung als auch die Ritztechnik sehr ungewöhnlich sind.

Vermutlich dürfte es sich um die Arbeit eines im späten 18. oder frühen 19. Jahrhundert tätigen Wachsbossierers handeln, der einen traditionellen Typus des Andachtsbildes aufgriff und diese Figur möglicherweise für den ausgedehnten Devotionalienhandel anfertigte. Eine Zuschreibung an den Bologneser Wachsbildhauer Clemente Susini (1754–1814),¹ der neben zahlreichen Modellen für die Anatomische Sammlung in Florenz (heute im Museo della Specola) auch mehrere religiöse, monumentale Skulpturen aus Wachs schuf, ist auszuschließen.

Literatur: Meier 1915, S. 113, Nr. 132 – Meier 1921, S. 91, Nr. 132 – Scherer 1916, S. 105 f., Abb. 28 – Ausst. Kat. Braunschweig 2000, S. 101, Nr. 106.

SKL

¹ Pyke 1973, S. 143; Pyke 1981, S. 39.

130

Italienisch ?, 3. Viertel 18. Jahrhundert

PIETÀ

Inv. Nr. Wac 133

Erworben 1911 als Geschenk des Bildhauers Martin Schauß, Berlin (Z.L. 6362).

Maße des Gehäuses: H. 65,9 cm, B. 47,5 cm (vorn) und 54,6 cm (hinten), T. 42,5 cm (unten) und 21,3 cm (oben).



Kat. 129



Kat. 130

Die jugendlich dargestellte Maria, mit einer Krone auf dem Haupt und zwei Schwertern in der Brust, kniet bei dem Leichnam Christi, der vor ihr auf ein Leintuch gebettet ist. Maria ist in ein blaßrosa, spitzenbesetztes Kleid mit einem Band um die Taille gekleidet. Von ihren Schultern fällt ein dünner, elfenbeinfarbener Schleier herab. Die Figuren befinden sich auf einem kleinen Hügel mit Pflanzen und Steinen, im Hintergrund das Kreuz von Golgatha, an dessen Fuß die

Dornenkrone gelehnt ist. Ein Gehäuse aus Glas und Holz umschließt die Gruppe.

Vollplastische Figuren, gegossen aus gefärbtem und bemaltem Wachs. Figur der Maria aus Stoff, Kopf und Hände aus Wachs, mit echtem, blondem Haar. Marias Kleid aus Seide mit groben Spitzen, darüber Voile-Schleier. Ihre Krone aus gestanztem, vergoldetem Papier. Die Schwerter in ihrer

Brust aus farbig bemaltem Papier und Metall. Christusfigur vollständig aus Wachs gegossen, der vergoldete Nimbus aus mehreren Papierschichten, mit einem Nagel befestigt. Weißes Baumwolltuch. Vegetation aus Baumwollbommeln und Papier, dazwischen kleine Steine und Pflanzenteile. Das Kreuz aus Holz. Beide Figuren auf einer geschweiften, dunkel gestrichenen Holzplatte.

Das Gehäuse besteht aus einem dunkelgrün marmorierten Sockel mit abgeschrägten Ecken auf sechs kleinen Metallfüßen, in dessen vergoldete Leiste fünf Glasplatten eingelassen sind. Die Kanten sind mit goldgeprägten Lederbändern verklebt. Ein dunkelgrün marmoriertes, innen blau gestrichener Kasten schließt den hinteren Bereich ab.

Bei der Restaurierung 1962 gereinigt und neu zusammengesetzt. Dabei die Oberfläche der Christusfigur vor allem an der rechten Seite stark überarbeitet, ebenso die linke Hand, der rechte Oberschenkel und Teile der Haarpartie. Zahlreiche Retuschen, das Tuch neu befestigt. Das Gesicht der Maria neu bemalt, die Haare neu angeordnet. Die rechte Hand der Maria restauriert, Finger ergänzt. Faltenwurf des Kleides verändert, Schleier erneuert. Zwei Risse in Marias Schulterpartie. Ihr Seidenkleid etwas zerschlissen, alle Textilien und die Krone verschmutzt. Die Grasbüschel teilweise zerdrückt. Das Kreuz wohl neueren Datums. Die laut Karteikarte 1955 noch vorhandene geschnitzte Rokoko-Bekrönung verloren.

Sowohl in den verwendeten Materialien wie auch in der Qualität der plastischen Durchbildung und dem Oberflächencharakter des Wachses unterscheiden sich beide Figuren so stark voneinander, daß sie nicht ursprünglich zusammengehörig sein können. Auch im Maßstab stimmen sie nicht überein. Die größere und nur in Wachs ausgeführte Christusfigur ist im Vergleich zu der Gestalt der Maria weniger idealisierend und weniger geglättet wiedergegeben, aber auch handwerklich gröber ausgeführt. Beachtenswert ist, daß der Körper Christi zusammen mit dem Sockel aus einfachem hellen Wachs gegossen ist, was aber durch das Leichentuch und die Auss schmückung des Bodens kaschiert ist.

Literatur: Meier 1915, S. 113, Nr. 133 – Scherer 1916, S. 104 f., Abb. 27 – Meier 1921, S. 91, Nr. 133.

JL

Frankreich

131

Französisch, um 1760 ?

FIGUR DES NICOLAS FERRY, GEN. BÉBÉ

Inv. Nr. Wac 15

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 190, Nr. 612: *Abbildung des Zwerges, Bébé genannt, welchen der König Stanislaus von Pohlen bey sich hatte und der 1764 gestorben ist. Kopf und Hände sind von Wachs, die übrigen Theile sind mit der Kleidung bedeckt, die von gelben Taffent und mit Silber besetzt ist. Es liegt hiebey ein ledern Handschuh,*

den er getragen hat und das Gehäuse, worin diese Figur stehet, ist schwarz laquiert, mit einer Thür und Seitenwänden von großen Glasscheiben.

Maße: H. 77,5 cm, B. 27 cm, T. 22,5 cm, Gehäuse: H. 103 cm, B. 62 cm, T. 34 cm.

Die vollplastische Figur zeigt eine idealisierte, jedoch annähernd lebensgroße Darstellung des Nicolas Ferry, genannt Bébé. Der kindlich wirkende Körper ist frontal ausgerichtet und in aufrecht stehender Haltung mit parallel aufgesetzten Beinen wiedergegeben. Die Arme hängen locker neben dem Körper herab, in seiner linken Hand hält er einen Handschuh. Das runde Gesicht ist mit einem kleinen, leicht geöffneten Mund, in dem Zähne sichtbar werden, und großen, mandelförmigen Augen charakterisiert. Unter einer dunklen Mütze mit langem, im Rücken herabfallendem Zipfel werden dichte, kinnlange Locken sichtbar. Er trägt einen langen, unten ausgestellten Rock, der an den Kanten und vorne an der Brust mit Bordüren verziert ist. Eine ebenso dekorierte Gürtelschärpe, eine große Halsschleife und breite Spitzenmanschetten vervollständigen die Oberbekleidung. Seine Beine stecken in enganliegenden Hosen, die Füße in knöchelhohen Stiefeln, die mit einer Rosette geschmückt sind. Quer über die Brust verläuft der Gurt einer kleinen, links vorne sichtbaren Tasche, an dem auch ein Krummsäbel befestigt ist.

Kopf und Hände der Figur aus gefärbtem Wachs, teilweise gefaßt; Augen mit Wimpern besetzt, die Haare aus hellem Roßhaar. Der Rock aus goldgelber Seide, im unteren Teil mit Papier versteift, mit Metalltressenbordüre besetzt. An den Ärmeln Einsätze aus dunklem Samt, die Ärmelmanschetten aus Häkelspitze. Das Halstuch aus türkisblauer Seide. Das Beinkleid aus gelber Seide, in Bändern gewickelt. Die Schuhe aus schwarzem Stoff mit Ledersohlen und rot gefärbten Fersen, mit Rosetten aus Metallfäden besetzt. Der Handschuh aus Leder, die Mütze aus gelber Seide mit breitem, dunklen Samtrand und Rosette aus Metallfäden. Säbelscheide aus Holz, mit Papier und Draht besetzt. Tasche aus Samt, mit Metalltressenbordüre besetzt.

Auf einem quadratischen, schwarzen Holzsockel in einem Gehäuse aus schwarz lackiertem Holz mit vergoldeten Leisten, bemalt mit goldenen Blumenbordüren, die Vorder- und Seitenteile mit Glaseinsätzen. In der Kehlung des Sockels Pflanzenornamente in Gold, Rot, Weiß und Rosa. An den unteren Ecken geschweifte Voluten, kleinere aufgelegte Verzierungen an den oberen Ecken. Vorderer Teil als Tür mit Schloß links in der Mitte (verloren). Oberer Abschluß gewölbt mit rechteckigem, flachem Aufsatz. Gehäuse im Inneren hellblau gestrichen (ursprünglich wohl mittelblau), die Rückwand kassettiert, am Boden niedrige, längsrechteckige Sockelplatte. An der Vorderseite des Sockels in der Mitte ein Papierschild mit der aufgedruckten Inventarnummer: 15.

Die Figur mehrfach restauriert, zuletzt 1962. Dabei gereinigt, zahlreiche Retuschen im Gesicht, Haare neu angeordnet. An beiden Händen Finger geklebt. Kleidung an vielen Stellen ausgebessert, Seidenstoff teilweise übermalt. Halsbund und Mütze neu eingefärbt. Der Seidenstoff an zahlreichen Stellen brüchig, die Metalltressen oxidiert. Das Holzgehäuse wurde 1986 restauriert.



Kat. 131

Einem Bericht aus dem Jahr 1889 zufolge hielt die Figur des Bébé in der linken Hand ursprünglich einen Spazierstock, während ein Paar Handschuhe neben ihm am Boden lag.¹

Nicolas Ferry war in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine berühmte Persönlichkeit. Er wurde am 11.11.1741 in Champenay (Commune de Plaine) in den Vogesen geboren.² Bei seiner Geburt soll er eine Größe von 22 cm und ein Gewicht von 625 g gehabt haben. Seine Eltern, Jean Ferry und Anne Baron, hatten zwei weitere, ebenfalls kleinwüchsige Kinder. Er wurde drei Tage später in Plaine getauft und schlief angeblich einige Jahre lang in einem Holzschuh. Da sein Mund zu klein war, soll ihn eine Ziege ernährt haben. Mit zwei Jahren lernte er stehen und laufen. Er galt als sehr hübsch und wurde im Alter von 5 Jahren, als er 40 cm groß und 6 kg schwer war, nach Lunéville gebracht. Dort, in der Nähe von Nancy, residierte Stanislaus I. Leszczyński (1677–1766), der 1704/06–09 und erneut 1733–36 als polnischer König regierte, bevor er 1736 im polnischen Thronfolgekrieg August III. von Polen-Sachsen weichen mußte und 1738 mit dem Herzogtum Lothringen und Bar abgefunden wurde. Stanislaus war von Ferry sehr angetan, und nach 1752 lebte dieser an dessen Hof, wo er den Namen Bébé erhielt und mit verschiedenen Späßen für Aufsehen sorgte und viele Besucher anzog. Er besaß eine kleine Kutsche, die von vier Ziegen gezogen wurde und wohnte in einem kleinen Holzhaus. Im Alter von 15 Jahren war er 73 cm groß; seine intellektuellen Fähigkeiten waren offensichtlich sehr beschränkt: *Sein Verstand ging aber nicht über die Grenzen des Naturtriebes*.³ Den Berichten zufolge verschlechterte sich sein Gesundheitszustand während der Pubertät, später geriet er *in eine Art Hinfälligkeit*, alterte zunehmend und konnte sich kaum noch aufrecht halten. Jedoch konnte er 1763 Stanislaus auf einer Reise nach Versailles und Paris begleiten, bevor er im Alter von 23 Jahren (mit einer Größe von 89 cm) am 9. Juni 1764 in Lunéville verstarb. In der dortigen Franziskanerkirche wurde für ihn ein Epitaph errichtet,⁴ das zudem in Stichen verbreitet wurde.⁵

Seine Berühmtheit und das anhaltende öffentliche Interesse an dem „Hofzwerg“ führten auch dazu, daß in dem 1785 in Paris eröffneten Kabinett des Philippe Curtius (1737–1794) eine lebensgroße Figur des Bébé neben der eines Riesen ausgestellt wurde.⁶ Außerdem wurde er bereits zu seinen Lebzeiten in mehreren Wachsbildnissen dargestellt, die offensichtlich großen Anklang fanden. Neben der Braunschweiger Statue ist ein damit nahezu identisches Exemplar in Kassel erhalten (Abb. 23).⁷ Ebenfalls lebensgroße Wachsfiguren des Nicolas Bébé befinden sich in Schloß Drottningholm⁸ sowie in Paris im Musée Delmas-Orfila-Rouvière,⁹ eine weitere gehörte zu der Kunstsammlung des Prinzen Karl Alexander von Lothringen (1712–1780).¹⁰ Zudem sind zwei *Mannequins* mit seiner Kleidung bekannt, die im 18. Jahrhundert aus Gips und Holz bzw. aus Pappmaché angefertigt wurden.¹¹ Einem älteren Bericht zufolge wurde in der Fayence-Manufaktur Niderviller eine annähernd lebensgroße Statue des Nicolas Ferry in militärischer Kleidung hergestellt.¹² Das Museum in Lunéville besitzt eine etwas kleinere, 1746 entstandene Fayence-Figur des Bébé, die ihn in der Uniform eines polnischen Husaren zeigt.¹³ Sein Bildnis ist auch in zahlreichen Gemälden überliefert.¹⁴

Die Zurschaustellung am Hof in Lunéville machte den kleinwüchsigen Nicolas Ferry offenbar zu einem in ganz Europa bekannten Phänomen. Von besonderer Bedeutung war auch die Rivalität mit einem ebenfalls zwergisch kleinen Zeitgenossen: dem in Polen geborenen Joseph Boruwlaski, genannt Joujou (1739–1837).¹⁵ Er war den Berichten zufolge sehr intelligent und witzig, beherrschte mehrere Sprachen und konnte tanzen sowie Gitarrespielen.¹⁶ Als Boruwlaski 1755–56 mit seiner Gönnerin, der Gräfin Humieska, an den Hof in Lunéville kam, führte das Zusammentreffen angeblich zu heftigen Reaktionen bei Nicolas Ferry, da dieser eifersüchtig und wütend auf den ihm überlegenen Konkurrenten war.¹⁷ Nachdem Boruwlaski an verschiedenen europäischen Höfen empfangen worden war, war er nach 1782 gezwungen, seinen Lebensunterhalt in England mit öffentlichen Auftritten zu verdienen. 1789 wurden beide „Zwerge“ von Karl Friedrich Flögel in seiner *Geschichte der Hofnarren* gewürdigt, allerdings betonte dieser, Bébés Fähigkeit überstieg nie die Fähigkeit eines gut abgerichteten Hundes.¹⁸ Trotzdem blieb es bei der Faszination für kleinwüchsige Menschen; sie wurden oftmals als luxuriöses Beiwerk betrachtet. Schließlich galten auch ihre Darstellungen als Sammelobjekte. Offenbar wurden den „Zwergen“ auch die Eigenschaften eines Talisman zugesprochen.¹⁹

Nicolas Ferry und seine äußere Erscheinung beschäftigten auch zahlreiche zeitgenössische Wissenschaftler. Bereits 1746 wurde sein Fall in einem medizinischen Bericht an die



Abb. 23 Nicolas Ferry, gen. Bébé, Staatliche Museen Kassel

königliche Akademie in Paris vorgestellt;²⁰ eine zweite Abhandlung ist aus dem Jahr 1760 überliefert.²¹ Deren Verfasser, Comte Tressan, erhielt nach Ferrys Tod die Erlaubnis zu einer Autopsie. Danach wurde das Skelett vom königlichen Wundarzt Peret präpariert und öffentlich ausgestellt, zunächst in der Bibliothek in Nancy, dann in Straßburg.²² Im gleichen Jahr erschien ein weiterer Bericht über Ferry,²³ der zusammen mit einer lebensgroßen Wachsfigur, die der Chirurg Jeanet in Lunéville nach Ferrys Tod hergestellt hatte,²⁴ an die Akademie geschickt worden war. Sein Nachruhm führte schließlich zu Erwähnungen in Diderots *Enzyklopädie* und Buffons *Naturgeschichte*.²⁵ Noch im 19. Jahrhundert fand Nicolas Ferry in medizinischen und anderen Publikationen Beachtung.²⁶ In einer aktuellen medizinischen Analyse, die auf bildlichen Darstellungen und den überlieferten Berichten beruht, wurde sein Krankheitsbild mit *multipler Hypophysenvorderlappeninsuffizienz* benannt.²⁷

Literatur: Riegel 1887, S. 206, Nr. 15 – Riegel 1891, S. 205, Nr. 15 – Riegel 1897, S. 275, Nr. 15 – Meier 1902, S. 96 – Meier 1907, S. 108, Nr. 15 – Meier 1915, S. 112, Nr. 15 – Meier 1921, S. 91, Nr. 15 – Philipovich 1966, S. 161, Taf. VI – Grace 1981, S. 179 f., Abb. 4 – Bauer 1992, S. 261 f., Nr. 91, Abb. S. 263 – Ausst. Kat. Dresden 2000/2001, S. 187, Abb. 67.

SKL

¹ Braunschweigische Anzeigen, Nr. 223, 22.9.1889.

² Zur Biographie: Avalon 1939; Garcot 1955, S. 57 ff.; Granier 1961; Bauer 1992, S. 261 f., Nr. 91.

³ Flögel 1789, S. 519 ff.

⁴ Heute in Lunéville, Musée du Château (Holz, bemalt und Kupfer, graviert, H. 235 cm, L. 90,5 cm). Die Inschrift lautet: HIC JACET / NICOLAUS FERRY, LOTHARINGUS / NATURAE LUDUS / STATURAE TENUITATE MIRANDUS / AB ANTONIO NOVO DILECTUS. / IN JUVENTUTE AETATE SENEX, / QUINQUE LUSTRA FUERUNT IPSI / SAECULUM / OBIIT NONA DIE JUNII MDCCLXIV.

⁵ Exemplare in Lunéville, Musée du Château (H. 34,5 cm, L. 24 cm) sowie Paris, Cabinet des Estampes.

⁶ Adhémar 1978, S. 209.

⁷ Hessisches Landesmuseum, ohne Inv. Nr., alte Nr. 1900, n. 51, (H. 94 cm, mit Kasten).

⁸ Inv. Nr. Drh Sk 175 (H. 104 cm): Ausst. Kat. Stockholm 1972/73, Nr. 23.

⁹ Inv. Nr. 287. Blondel 1882, S. 434, erwähnt eine Wachsfigur in der Bibliothek der École de Médecin in Paris, die Friedrich Wilhelm Dubut (1711–1779) gefertigt haben soll.

¹⁰ Briefliche Mitteilung von Leo de Ren, Leuven, 21.2.1985.

¹¹ Nancy, Musée Lorrain; Abb. in: Avalon 1939, S. 111; Granier 1961, S. 39. Colmar, Musée Unterlinden, seit 1985 als Depositum in Lunéville, Musée du Château; Abb. in: Granier 1961, S. 38; Ausst. Kat. Paris 1982/83, S. 93, Nr. 119.

¹² Avalon 1939, S. 113.

¹³ Musée du Château (H. 56 cm), bezeichnet: *Portrait naturel d'un enfant age de six ans*, signiert: *NP fecit de l'anne 1746*. 1975 im Londoner Kunsthandel (Kate Foster) erworben; Abb. in: Ausst. Kat. Paris 1982/83, S. 93, Nr. 118, Abb. S. 92.

¹⁴ Zwei Porträts in Lunéville, Musée du Château (H. 100,5 cm, B. 75 cm bzw. H. 85 cm, B. 57 cm), Abb. in: Ausst. Kat. Paris 1982/83, S. 92, Nr. 117; Scott 1968, S. 102. Ein Bildnis des Nicolas Ferry mit Dogge befindet sich in München, Residenz-Museum, Inv. Nr. G 861 (H. 91,5 cm, B. 76 cm). Eine Replik dazu in Nancy, Musée Lorrain (H. 100 cm, B. 76 cm), Abb. in: Enderle 1992, S. 264 f., Nr. 92, Abb. S. 265. Ein weiteres Porträt befand sich 1985 in der Sammlung Courtrivon, Château de Courtrivon, Bretteville-Saint-Laurent.

¹⁵ Grace 1981, S. 175 ff.

¹⁶ 1788 erschien seine Autobiographie in Englisch und Französisch, 1789 in Deutsch: *Die Memoiren des berühmten Zwerges Joseph Boruwlaski, eines polnischen Edelmannes; Enthaltend einen treulichen und denk-*

würdigen Bericht seiner Geburt, Erziehung, Heirat, seiner Reisen und Abenteuer, geschrieben von ihm selbst.

¹⁷ Bauer 1992, S. 277 f., Nr. 98; Grace 1981, S. 179 f.

¹⁸ Flögel 1789, S. 519 ff.

¹⁹ Granier 1961, S. 37.

²⁰ Claude-Joseph Geoffroi, *Histoire de l'Académie royale des Sciences*, Paris 1746, S. 44–45.

²¹ Louis-Elisabeth de la Vergne (Comte de Tressan), *Mémoire sur un nain, envoyé à l'Académie des Sciences par M. le Comte de Tressan, associé*, Paris 1760.

²² Heute in Paris, Musée de l'Homme (H. 80 cm); Abb. in: Grace 1981, S. 179, Abb. 5; Avalon 1939, S. 108.

²³ Sauveur-François Morand, *Sur les nains*, in: *Histoire de l'Académie royale des Sciences*, Paris 1764, S. 62–71.

²⁴ Vermutlich identisch mit der Wachsfigur in Paris, Institut d'Anatomie, Musée Delmas-Orfila-Rouvière.

²⁵ Denis Diderot/Jean le Rond d'Alembert, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Neuchâtel 1765, Bd. XI, S. 7–8; M. de Buffon, *Histoire Naturelle générale et particulière*. Nouvelle édition Paris 1778, Bd. VIII, S. 121.

²⁶ Geoffroy Saint Hilaire, *Histoire générale et particulière des anomalies de l'organisation*, Bd. I, Paris 1832, S. 140 ff.; *Quelques nains célèbres. Le nain Ferry. D'après un rapport de L'Académie de Médecine du 14 novembre 1740 par Mr Mérendi*, in: *Magazin pittoresque*, 7e année 1839, N° 42; Roger de Beauvoir (Edouard Roger de Bully), *Bébé, ou le Nain du roi de Pologne*, Paris 1852; Edward J. Wood, *Giants and Dwarfs*, London 1868, S. 343; A. Benoit, *Bébé (Ferry), le nain du roi Stanislas 1741–1764*, Saint-Dié, *Bulletin de la Société philomatique vosgienne*, 1883–84, S. 18; Edouard Garnier, *Les Nains et les Géants*, Paris 1884, S. 160; Henry Meige, *Les nains et les bossus dans l'art*, in: *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière* 9/1896, S. 161 ff.

²⁷ Meyerhöfer 1992, S. 264: *Ein dyscerebraler Minderwuchs muß wegen seiner geistigen Schwäche ebenfalls erwogen werden*. In einer brieflichen Mitteilung vom 19.12.1991 bezeichnete Jan Bondeson, Medizinisches Institut der Universität Lund, das Syndrom als *bird-headed dwarfism*.

England

132

Englisch, um 1764

BILDNIS DES PRINZEN FRIEDRICH LUDWIG VON WALES (1707–1751)

Inv. Nr. Wac 101

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 164 f., Nr. 496: *Fünf halberhobene und en profil gearbeitete Brustbilder von weißen Wachs. Es sind die Portraits folgender Personen, 1. Friedrich Ludwig Prinz von Wales. [...] Jedes dieser Bilder hat einen ovalen schwarzen hölzernen Rahmen.*

Rahmenmaße: Dm. 17,9 cm; H. der Büste 7,8 cm.

Das Relief zeigt das Brustbild des Prinzen im Profil nach links. Der Dargestellte trägt einen Harnisch sowie Band und Stern des Hosenbandordens.

Flachrelief aus elfenbeinfarbenem Wachs auf einer ovalen, schwarz hinterlegten Glasplatte. Unter Glas in einem ovalen, profilierten Rahmen aus schwarz gebeiztem Holz.

Auf der Rückseite beschriftet in Bleistift: *BRf 1,3,50 x / Carl Wilh. Ferd.*; jeweils in Tinte und in Rotstift die Ziffer: *101*.

Oben ein beweglicher Ring für die Aufhängung.



Abb. 24 Bildnis der Augusta von Sachsen-Gotha, Prinzessin von Wales

Bei der Restaurierung 1962 neu befestigt, ein quer verlaufender Riß am Hals geklebt. Hintergrund erneuert. Die äußere Profilleiste des Rahmens ist rechts unten gerissen.

Obwohl das Relief auf der Rückseite in einer Handschrift des späten 19. oder frühen 20. Jahrhunderts in Bleistift *Carl Wilh. Ferd.* beschriftet ist, kann der Dargestellte nicht mit dem 1780–1806 regierenden Herzog Carl Wilhelm Ferdinand von Braunschweig-Lüneburg-Wolfenbüttel identisch sein, mit dessen Zügen das WachsBild keine überzeugende Ähnlichkeit erkennen läßt.¹ Vielmehr kann es als Porträt des Prinzen Friedrich Ludwig von Wales bestimmt werden. Charakteristisch für Friedrich Ludwig sind die kurze Oberlippe, das volle Kinn und die Warze auf der linken Wange.²

Der Prinz von Wales wurde mehrmals in Profilbildnissen in Wachs dargestellt; das Braunschweiger Relief steht in besonders enger Beziehung zu einem Wachsmedaillon in der Schreiber Collection des Victoria & Albert Museums in London.³ Die Züge des Dargestellten, aber auch die formale Gestaltung stimmen soweit überein, daß dieses Londoner Medaillon als Prototyp des vorliegenden Werkes gelten kann. Auf ihm scheinen auch weitere Bildnisse des Prinzen zu basieren, wie ein ebenfalls ovales Profilbildnis aus elfenbeinfarbenem Wachs im Besitz Ihrer Majestät der Königin von Großbritannien.⁴ Das Londoner Exemplar wird Isaac Gosset (1713–1799) zugeschrieben, doch wird man für das weniger qualitätvolle Relief in Braunschweig diesen hochgeschätzten Künstler nicht in Anspruch nehmen können.⁵

Höchstwahrscheinlich ist das Reliefbildnis identisch mit dem Porträt des Prinzen Friedrich Ludwig von Wales, das zusammen mit vier anderen Porträtmedaillons von Mitgliedern des britischen Königshauses in dem Ende des 18. Jahrhun-



Kat. 132

derts verfaßten Inventar des Herzoglichen Museums verzeichnet ist.⁶ Damals besaß das Herzogliche Museum folgende Bildnisse: Friedrich Ludwig, Prinz von Wales, seine Gemahlin Augusta von Sachsen-Gotha (1709–1772), Georg III. von Großbritannien (1738–1820), der älteste Sohn des Prinzen von Wales, Karoline von Brandenburg-Ansbach (1683–1760), Gemahlin König Georgs II. von Großbritannien und Mutter des Prinzen Friedrich Ludwig von Wales, sowie Augusta, die Tochter des Prinzen von Wales und Gemahlin des Herzogs Carl Wilhelm Ferdinand von Braunschweig-Lüneburg-Wolfenbüttel (1737–1813). Laut Inventar waren alle diese Bildnisse aus weißem Wachs und hatten einen ovalen schwarzen Rahmen aus Holz.

Heute sind davon nur noch zwei WachsBildnisse im Besitz des Herzog Anton Ulrich-Museums erhalten, auf die die Materialbeschreibung zutrifft und deren Bildnisdarstellungen sich mit zwei der im Inventar genannten Personen identifizieren lassen: das oben besprochene Porträt sowie das in der folgenden Katagnummer behandelte Bildnis der Herzogin Augusta von Braunschweig-Lüneburg als Prinzessin.

Nur durch eine ältere Photographie ist das Profilbildnis der Augusta von Sachsen-Gotha, Prinzessin von Wales, überliefert (Abb. 24), das vermutlich zu den Kriegsverlusten des Herzog Anton Ulrich-Museums gehört. Dieses ist im Inventar beschrieben: *Höchst desselben* [des Prinzen von Wales] *Gemahlin, Augusta geb. Prinzessin von Sachsen-Gotha*.⁷ Das Relief bildete sicherlich das Pendant zu dem in Braunschweig erhaltenen WachsBildnis des Prinzen von Wales, mit dem es in der Größe, im Material und in der Technik übereinstimmte. Es ist ebenfalls auf ein Vorbild von Isaac Gosset (1713–1799) zurückzuführen.

Friedrich Ludwig wurde 1707 in Hannover als Sohn des damaligen Kurprinzen Georg geboren; dieser wurde 1727 als Georg II. König von Großbritannien und Kurfürst von Hannover.⁸ Während seine Eltern auf Befehl Georgs I. nach London an den Hof gingen, blieb Friedrich Ludwig als Repräsentant des Kurfürstentums Hannover zurück, wo er in Schloß Herrenhausen residierte. 1717 wurde er zum Duke of Gloucester, 1727 zum Duke of Edinburgh, 1729 zum Prinzen von Wales ernannt. Den Hosenbandorden hatte er bereits 1716 (oder 1718) erhalten. Schon früh stand er in Konflikt mit seinem Vater, der durch dessen Ablehnung einer Heirat des Prinzen mit Wilhelmine von Preußen verstärkt wurde. Als der Prinz 1729 nach England ging, schloß er sich den oppositionellen Kreisen gegen seinen Vater an. Sein Betragen, das wohl auch auf eine vernachlässigte Erziehung zurückzuführen war, veranlaßte Georg II., ihn vom Hof in St. James zu verbannen. Er heiratete 1736 Augusta von Sachsen-Gotha. Friedrich Ludwig zeigte ein lebhaftes Interesse für bildende Kunst und Literatur.⁹ Er starb 1751, neun Jahre vor seinem Vater, als Prinz von Wales.

Augusta von Sachsen-Gotha wurde 1712 als 18. Kind des Herzogs Friedrich II. von Sachsen-Gotha (1676–1732) und seiner Gemahlin Magdalena Augusta von Anhalt-Zerbst (1679–1740) geboren. Im Alter von 24 Jahren heiratete sie den Prinzen von Wales, Friedrich Ludwig, dem sie unter anderen den späteren König Georg III. von Großbritannien gebar. Sie starb 1772.

Literatur: Riegel 1887, S. 210, Nr. 101 und 102 – Riegel 1891, S. 209, Nr. 101 und 102 – Riegel 1897, S. 279, Nr. 101 und 102 – Pyke 1973, S. 190.

JL

¹ Vgl. unter anderen das Bildnis des Kronprinzen von Pompeo Batoni (1708–1787) aus dem Jahr 1767 im Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig (Inv. Nr. 676): Jacob 1993, S. 45, Abb. S. 44.

² Zur Ikonographie am ausführlichsten Kerslake 1977, Bd. I, S. 79 ff. und Bd. II, Abb. 212–226. Zu berücksichtigen ist vor allem das früher Josuah Reynolds (1723–1792) zugeschriebene Bildnis, ehemals Sammlung Bocket, Bramshill: Kerslake 1977, Bd. I, S. 84 und Bd. II, Abb. 225 sowie das Bildnis von Philip Mercier (1689–1760): Kerslake 1977, Bd. I, S. 80, Nr. 2501, Abb. S. 81.

³ Reilly 1953, S. 119 und S. 115, Abb. 46.

⁴ Foto in der National Portrait Gallery, London.

⁵ Reilly 1953, S. 118; Pyke 1973, S. 56.

⁶ H 29, S. 164 f., Nr. 496–500.

⁷ H 29, S. 164, Nr. 497.

⁸ Zur Biographie Friedrich Ludwigs: Averyl Edwards, *Frederick Louis Prince of Wales*, London 1947; Ausst. Kat. Hannover 1977, S. 48 f.

⁹ Millar 1977, S. 96 ff.

133

Englisch, 1764

BILDNIS DER PRINZESSIN AUGUSTA VON WALES (1737–1813)

Inv. Nr. Wac 102

Erstmals verzeichnet in H 29, S. 164 f., Nr. 498: *Fünf halberhobene und en profil gearbeitete Brustbilder von weißen Wachs. Es sind die Portraits folgender Personen, als [...]*

3. *Ihro Königl. Hoheit die regierende Frau Herzogin zu Br. u. Lüneb. [...]* Jedes dieser Bilder hat einen ovalen schwarzen hölzernen Rahmen.

Rahmenmaße: Dm. 18 cm; H. der Büste: 7,9 cm.

Die Prinzessin ist als Brustbild im Profil nach rechts dargestellt. Sie trägt über einem Kleid mit einem spitzenbesetzten Dekolleté und ornamentaler Perlenstickerei einen Mantel, der mit einer Agraffe an der Schulter befestigt ist und den Büstenabschnitt verdeckt. Ihr reicher Schmuck besteht aus einer dreifachen Perlenkette mit einem Anhänger, schweren Ohrringen und einem Diadem, das mit einer Perlenschnur in den Locken befestigt ist.

Relief aus elfenbeinfarbenem Wachs, gegossen, auf einer ovalen, schwarz hinterlegten Glasplatte. Unter Glas in einem ovalen, profilierten Rahmen aus schwarz gebeiztem Holz. Auf der rückseitigen Deckplatte aus Eiche in schwarzbrauner Farbe: *No 498. Darunter die schwer lesbare, etwas verlaufene Inschrift, vielleicht von anderer Hand: Augusta / D'Angleter. / [...] esse Her.re de / Br. Janv.r / 1764 / ..aac [...]* Goss [...] (Abb. 25). Wahrscheinlich ist die Inschrift zu lesen: *Augusta D'Angleterre / Princesse Hereditaire de / Brunswick Janvier / 1764 / Isaac Gosset*. Ebenfalls auf der Rückseite Reste von rotem Siegelack, mit dem die Deckplatte ursprünglich am Rahmen befestigt gewesen sein könnte. Oben ein beweglicher Ring für die Aufhängung.

Bei der Restaurierung 1962 gereinigt, der Hintergrund erneuert. Rückseitige Holzplatte geklebt.

Die Inschrift auf der Rückseite des Bildnisses enthält ebenso wie die dort angegebene Nummer 498 den Schlüssel zur Identifizierung der Dargestellten, die im entsprechenden, oben zitierten Inventareintrag als regierende Frau Herzogin zu Braunschweig und Lüneburg benannt ist. Es ist auffallend, daß die Beschriftung auf der Rückseite des Bildnisses nicht in das Inventar übertragen wurde. Möglicherweise war die Inschrift zu diesem Zeitpunkt verklebt oder verblaßt und wurde später nachgezogen. Diese Inschrift schließt jedoch aus, daß es sich bei der Porträtierten, wie bisher angenommen,¹ um Augusta von Sachsen-Gotha, die Mutter der Prinzessin Augusta, handelt (vgl. Kat. Nr. 132, Abb. 24). Obwohl sich Mutter und Tochter in Jugendbildnissen ähnlich sehen, enthält das Profil des Wachsporträts eindeutig Züge, die eine deutliche Ähnlichkeit mit dem Vater der Prinzessin, Prinz Friedrich Ludwig von Wales, zeigen: die kaum abgesetzte Linie von Nase und Stirn, die ebenso wie die Kinnpartie etwas zurückflieht, der volle Mund und die hervortretenden Augen. Diese individuellen Züge finden sich auch in dem Pastellbildnis der Prinzessin von Jean-Etienne Liotard (1702–1789), das vermutlich um 1754 in England entstand.² Auch das Bildnis von Johann Georg Ziesenis (1716–1776) im Besitz des Herzog Anton Ulrich-Museums zeigt ein klares, großflächiges Gesicht mit den genannten Charakteristika.³

Stilistisch steht dieses Bildnis wie das Porträtmedaillon des Prinzen Friedrich Ludwig von Wales (Kat. Nr. 132) den Arbeiten Isaac Gossets (1713–1799) nahe. Ein Bildnis der Prinzessin, das als eigenhändig gelten könnte, scheint sich nicht erhalten zu haben. Daß in der letzten Zeile der rückseitigen Inschrift die Signatur des Künstlers gesehen werden darf, ist angesichts der Qualität des Stückes zweifel-



Kat. 133

haft. Außerdem hat Gosset nach Pyke seine Wachsbossierungen nur selten bezeichnet und seinen Namenszug dann meist in den Arm- oder Büstenabschnitt des Porträts eingritz.⁴

Die Jahreszahl auf der Rückseite dürfte als Datum der Entstehung gelten. Das Bildnis wäre danach in den Januar 1764 zu datieren und würde die Prinzessin im Alter von 26 Jahre, unmittelbar vor ihrer Vermählung am 16.2.1764 mit dem damaligen Erbprinzen Carl Wilhelm Ferdinand von Braunschweig-Lüneburg-Wolfenbüttel darstellen.

Da die Rahmen der beiden erhaltenen Reliefs (vgl. Kat. Nr. 132) unterschiedliche Maße haben, die Bildnisse in der Höhe der Büsten divergieren (um ca. 1 cm), und die Farbe des Wachses um eine Nuance abweicht, ist nicht ohne weiteres anzunehmen, daß die im Inventar zusammen angeführten Bildnisse zu einer Serie gehörten. Sicherlich sind sie jedoch aufgrund der ähnlichen Form und Farbigkeit und vor allem aufgrund der verwandtschaftlichen Verhältnisse zwischen den Dargestellten als zusammengehörig betrachtet worden.

Augusta Friederike Ludovica wurde am 31.7.1737 als älteste Tochter des Prinzen von Wales und seiner Gemahlin Augusta von Sachsen-Gotha geboren. Am 16.2.1764 wurde sie in London mit dem Braunschweigischen Erbprinzen Carl Wilhelm Ferdinand vermählt, eine Verbindung, die bereits seit einiger Zeit von englischer Seite betrieben worden war. Nach seiner Heirat trat der Prinz eine dreijährige Kavalierstour an und kehrte dann über London, wo ihn seine Gemahlin mit dem inzwischen geborenen Thronfolger erwartet hatte, nach Braunschweig zurück. Im Gegensatz zum Erbprinzen selbst besaß Augusta ein heiteres und unbeschwertes Naturell, das sie auch ihrem Gemahl lie-



Abb. 25 Rückseite

benswert machte. Vor den Toren Braunschweigs ließ er für sie von Karl Christian Fleischer das Schlößchen Richmond erbauen. Mit dem Sieg Napoleons bei Auerstätt wurde das Herzogtum Braunschweig aufgehoben. Carl Wilhelm Ferdinand, einer der führenden Feldherren, kehrte tödlich verwundet aus dem Krieg zurück, als seine Familie Braunschweig bereits verlassen hatte. Herzogin Augusta starb am 23.3.1813 im Exil in London. Ihrer Ehe entstammten sechs Kinder, als jüngster Sohn Friedrich Wilhelm, der als *Schwarzer Herzog* 1815 im Kampf gegen Napoleon den Tod fand, sowie als jüngste Tochter Karoline, die spätere Gemahlin König Georgs IV. von Großbritannien.

Literatur: Riegel 1887, S. 210, Nr. 102 – Riegel 1891, S. 209, Nr. 102 – Riegel 1897, S. 279, Nr. 102 – Pyke 1973, S. 179.

JL

¹ So bereits bei Riegel 1887, S. 210, Nr. 102.

² Millar 1963, Bd. I, Kat. Nr. 580 und Bd. II, Abb. 219.

³ Inv. Nr. 1602: Jacoby/Michels 1989, S. 264, Abb. S. 265 (Gegenstück zu einem Bildnis des Herzogs Carl Wilhelm Ferdinand von Ziesenis, Inv. Nr. 1601).

⁴ Pyke 1973, S. 56 ff.

RICHARD COCKLE LUCAS

Der Künstler wurde im Jahre 1800 in Salisbury geboren. Mit 12 Jahren trat er in Winchester in eine Handwerkerlehre ein, wo er bald seine künstlerische Begabung erkennen ließ. Seit 1828 besuchte er in London die Royal Academy School und erhielt ein Jahr später eine Silbermedaille.

Gleichzeitig begann er an der Royal Academy Büsten, Medaillons und klassisch-mythologische Gruppen auszustellen. In den folgenden Jahren schuf er eine Reihe von monumentalen Statuen. Aus einer intensiven Beschäftigung mit den Parthenonskulpturen heraus entstanden 1845 zwei Modelle des Tempels, die vom British Museum erworben wurden sowie mehrere Radierungen und die illustrierte Veröffentlichung *Remarks on the Parthenon*.¹ Nachschöpfungen und Imitationen von Skulpturen aus Antike und Renaissance, darunter auch Bronze imitierende Arbeiten aus Wachs, hat Lucas mehrfach angefertigt und sie zusammen mit Elfenbeinschnitzereien auf der Weltausstellung in London gezeigt. Dieses Vorgehen war sicher eine der Voraussetzungen für den nach dem Tod des Künstlers ausgebrochenen Skandal um die Echtheit der sogenannten Flora-Büste, die Wilhelm von Bode 1909 für die Berliner Museen als Werk von Leonardo da Vinci (1452–1519) erworben hatte, die von einigen aber zur Arbeit von Lucas erklärt wurde.² Zahlreiche bedeutende Persönlichkeiten und im besonderen sein Gönner Lord Palmerston ließen sich von ihm in verschiedenen Materialien, darunter auch in Wachs, porträtieren. Ein Selbstbildnis als Gipsbüste befindet sich in der National Portrait Gallery in London. Lucas beschäftigte sich auch eingehend mit Radierungen und *Nature paintings*.

Literatur: Forrer, Bd. VII, 1923, S. 328 – Thieme-Becker, Bd. XXIII, 1929, S. 433 – Reilly 1953, S. 94 – Gunnis 1968, Sp. 244 f. – Pyke 1973, S. 84 f. – Pyke 1983, S. 5 – Theuerkauff 1988 – Bloch 1990, S. 163.

JL

¹ Richard Cockle Lucas, *Remarks on the Parthenon*, Salisbury 1845.

² Über den Erwerb der Büste und die ersten Auseinandersetzungen berichtete Bode ausführlich in seiner Autobiographie: *Mein Leben*, Berlin 1930, S. 212 ff. An der Zuschreibung an Lucas hält Pyke 1973, S. 82 fest, ohne sich aber wirklich mit Fragen der Datierung, von Material und Stil auseinanderzusetzen. Bereits 1910 publizierte der Berliner Bildhauer Martin Schaub (vgl. Kat. Nr. 121–123) seine Untersuchung der Flora-Büste, die er Lucas zuschrieb: Schaub 1910.

134

RICHARD COCKLE LUCAS (1800–1883)

London, um 1840–45

KENTAUR ÜBER EINEM GEFALLENEN LAPITHEN

Inv. Nr. Wac 134

Erworben 1910/11 als Geschenk des Bildhauers Martin Schaub, Berlin (Z.L. 6363).

Maße: H. 21 cm, B. 18,8 cm.

Das Relief zeigt fragmentarisch einen Kentaur, der sich aufbäumt und über einen zu Boden gestürzten Lapithen hinwegsprengt.

Hochrelief, aus beige-grauem gefärbtem Wachs modelliert. Die Rückseite mit einer Gipsschicht überzogen, am Rand Reste einer englischen Zeitung.

Die Oberfläche ist stark durch Staub verschmutzt. Auf dem Reliefgrund und an den Rändern Risse und Absplittungen. Auch auf der Rückseite zahlreiche Risse.



Kat. 134

Es handelt sich um eine Reliefskizze nach einer Metope (Nr. XXVIII) von der Südseite des Parthenontempels in Athen, die sich seit 1816 im Britischen Museum befindet.¹ Sie entstand vermutlich in der Mitte der vierziger Jahre, als Lucas sich eingehend mit dem Parthenon und seinen Skulpturen auseinandersetzte. Abgesehen von den beiden Modellen des Tempels im British Museum, in denen er den Zustand vor und nach der Belagerung durch die Türken 1687 rekonstruierte, schuf er mehrere freiplastische Arbeiten und Reliefs, die zum Teil Parthenonskulpturen rekonstruierten oder diese nachahmten.² Dazu gehörten auch drei Reliefs nach Metopen, die zum Nachlaß des Künstlers gehörten.³ Ihre Themen sind jedoch nicht bekannt. Es ist aber nicht auszuschließen, daß sich darunter auch diese Skizze befand, die der Berliner Bildhauer Martin Schaub (1867–1927) dem Herzog Anton Ulrich-Museum schenkte.

Die Metopedes Kentauren über dem gefallenen Lapithen wurde von Lucas als Meisterwerk des Phidias ganz besonders geschätzt.⁴ Im Gegensatz zur klassischen Ausgewogenheit des Originals ist die Figurengruppe bei Lucas dramatischer gefaßt. Durch die skizzenhafte Modellierung erhalten die Körperformen größere Plastizität, die Bewegungen eine gesteigerte Dynamik.

Literatur: Lucas 1845, S. 27 mit Abb. – Meier 1915, S. 113, Nr. 134 – Scherer 1916, S. 104 – Meier 1921, S. 91, Nr. 134.

JL

¹ Lippold 1950, Bd. 3,1, S. 149 f.

² Aukt. Kat. London 1909, Nr. 13, 36–38 und 42.

³ Aukt. Kat. London 1909, Nr. 13, 36–38.

⁴ Lucas 1845, S. 27 mit Abb.

135

RICHARD COCKLE LUCAS (1800–1883)
London, um 1850

BILDNIS EINES BISCHOFS

Inv. Nr. Wac 135

Erworben 1910/11 als Geschenk des Bildhauers Martin Schauß, Berlin (Z.L. 6364).

Maße: H. 15,5 cm, B. 11,5 cm.

Das Relief zeigt die Halbfigur eines Bischofs mit Mitra und Krummstab im Profil nach rechts, die Hände in adorierender Haltung vor der Brust zusammengelegt. Zu Seiten des Bischofs sitzen auf einer Brüstung zwei kleine Engel, die sich ihm betend zuwenden.

Rechteckiges Relief mit rundbogigem Abschluß, gegossen aus gebleichtem, teilweise bemaltem Wachs. Mantel und Reliefgrund sind aufgerauht. Das Inkarnat aus gebleichtem Wachs, die Lippen rot, das Untergewand gelb, die Mitra grün mit Gelb und Rot bemalt. Die Engel in einem Untergewand aus rot bemaltem Wachs, ihre Mäntel blau. Der



Kat. 135

Grund kupferbraun, die Brüstung im Vordergrund braun bemalt. Eingepaßt in einen rechteckigen, mit blauem Samt überzogenen Rahmen aus Gips.

Die Krümme des Bischofsstabes ist abgebrochen, die Farben an Haar und Gewändern stellenweise abgerieben.

Das Relief gehört zu den historisierenden Arbeiten des Künstlers. Lucas wurde hier von einem Grabmaltypus der englischen Spätgotik inspiriert, für den die Anordnung von zwei sitzenden Engeln am Haupt des Toten charakteristisch ist. Möglicherweise ist ein direkter Rückgriff auf das Grabmal des Bischofs William of Wykeham in der Kathedrale zu Winchester, eines der Hauptwerke der Zeit um 1500,¹ vorzusetzen, denn Lucas dürfte das Grabmal seit seiner Lehrzeit in Winchester gekannt haben. Daß er sich mit ihm künstlerisch auseinandersetzte, beweisen zwei farbige Aquarelle in einem Sammelband des British Museum, den Lucas 1858 selbst zusammenstellte.² Ob dies aber über einen allgemeinen Bezug hinausging, ist schwer zu beurteilen: Im Profil des Bischofs, in der Haartracht und in der durch die Abwandlung in eine halbfigurige Komposition bedingten Haltung der Hände sind leichte Abweichungen festzustellen, während die Wiedergabe des auffallend reichen Bischofsstabes übereinstimmt. Es ist aber nicht ganz auszuschließen, daß das Braunschweiger Relief mit einem Bildnis des William of Wykeham identisch ist, das im Versteigerungskatalog des Besitzes von Albrecht Dürer Lucas, dem Sohn des Künstlers, zusammen mit einem etwas kleineren, unbemalten Wachsrelief mit dem gleichen Thema erwähnt wird.³

Literatur: Schauß 1910, S. 30, Abb. 10 – Meier 1915, S. 113, Nr. 135 – Scherer 1916, S. 104, Abb. 26 – Meier 1921, S. 91, Nr. 135.

JL

¹ Hayter 1970, S. 55.

² London, British Museum, Prints & Drawings, Books of Prints 262, fol. 61, Nr. 320 und 330. 1843 entstand eine Reihe von Radierungen mit dem Titel *Designs for monumental sculpture being an attempt to combine modern sculpture with ecclesiastical art*, die in demselben Sammelband erhalten sind. Darunter befinden sich auch mehrere gotische Nischengräber mit Liegefiguren im Typus des Wykeham'schen Grabmals.

³ Aukt. Kat, London 1909, Nr. 14: *William of Wykeham, Bishop of Winchester, wearing mitre, and carrying a crozier, supported by two figures of Angels: a relief in wax – coloured – 6 in. by 4 1/4 in.; and another, of the same, in white wax – 5 3/4 in. by 4 1/4 in.* Leider gibt es keine weiteren Angaben über den Erwerb des Reliefs durch Martin Schauß.

Katalog der Wachsarbeiten im Braunschweigischen Landesmuseum

JOHANNES ECKSTEIN

Die bislang nur spärlichen und ungenauen biographischen Angaben wurden jüngst von Gerhard Bott umfassend ergänzt. Eckstein wurde 1736 geboren, wahrscheinlich in Mecklenburg, und starb mit 81 Jahren am 27.6.1817 in Havanna auf Kuba.¹ Er war 1765–68 in Potsdam tätig, wo er nachweislich Attikafiguren und Putten am Neuen Palais schuf und anschließend auch am Fassadenschmuck der Communs und Kolonnaden beteiligt war. Weitere Skulpturen gestaltete er am Potsdamer Stadtschloß, für das Marmorpalais und für verschiedene andere Gebäude in Potsdam. Möglicherweise war Johannes Eckstein 1775/76 an der Berliner Porzellanmanufaktur beschäftigt, nachdem er zuvor in Ludwigslust als Bildhauer und Wachsbossierer gearbeitet hatte. Er war mehrfach auf Ausstellungen der Berliner Kunstakademie vertreten, unter anderem mit einem Modell für die Reiterstatuette Friedrichs II., und beteiligte sich 1791 am Wettbewerb für das Denkmal des Königs.² Als gesichert gilt seine Beteiligung am Figureschmuck des Brandenburger Torres in den Jahren 1792/93. Im Herbst 1793 verließ Johannes Eckstein – aus politischen und religiösen Gründen³ – mit seiner Familie Berlin und übersiedelte nach Philadelphia. Dort arbeitete er als Bildhauer, Illustrator und Kunsthändler; er wirkte mit bei der Gründung des Columbianums (einem Vorläufer der Kunstakademie) und war Mitglied der *Society of Artists*. Er erhielt zahlreiche Aufträge für Porträtbüsten und Monumente; zuletzt sollte er ein Denkmal in Havanna gestalten. Sein Sohn Friedrich (vermutlich 1775–1852) war später als Bildhauer in Cincinnati tätig.

Bemerkenswert ist, daß Johannes Eckstein die Erlaubnis erhielt, den am 17.8.1786 verstorbenen preußischen König Friedrich II. auf seinem Totenbett zu zeichnen und ihm die Totenmaske abzunehmen.⁴ Er schuf danach mindestens zwei Wachsabgüsse und gestaltete sechs lebensgroße Büsten in Wachs und Gips (vgl. Kat. Nr. BLM 1). Im gleichen Jahr würdigte Friedrich Nicolai den Künstler und seine Werke in Berlin und Potsdam und hob hervor: [Er] *macht Figuren aus einer Komposition von Wachs und anderen Ingredienzen, in natürlichen Farben*.⁵

Literatur: Thieme-Becker, Bd. X, 1914, S. 331 – Stamm Chamberlain 1965 – Pyke 1973, S. 44 – Bloch 1990, S. 48 f. – Ausst. Kat. Berlin 1990, S. 110 und S. 441 – Bloch/Grzimek 1994, S. 51 – Bott 1995–97, S. 417 ff.

SKL

¹ Stamm Chamberlain 1965, S. 18.

² *Die Kataloge der Berliner-Akademie-Ausstellungen*, bearb. v. Helmut Börsch-Supan, Bd. 1, Berlin 1971 (1786, Nr. 264; 1788, Nr. 385; 1791, Nr. 14 und 64).

³ Bott 1995–97, S. 420, verwies auf die Zuhörigkeit zu der von dem schwedischen Naturforscher und Philosophen Edward Swedenborg (1688–1772) gegründeten *Neuen Kirche*.

⁴ Hildebrand 1942, S. 140 ff., Taf. 65–69; Kluxen 1986, S. 26; Börsch-Supan 1987, S. 269; Ausst. Kat. München 1992, S. 392 f., Nr. 204; Hüneke 1997/98, S. 70.

⁵ Nicolai 1786a, Bd. 3, S. 28.

BLM 1

JOHANNES ECKSTEIN (1736–1817)

Berlin, 1786

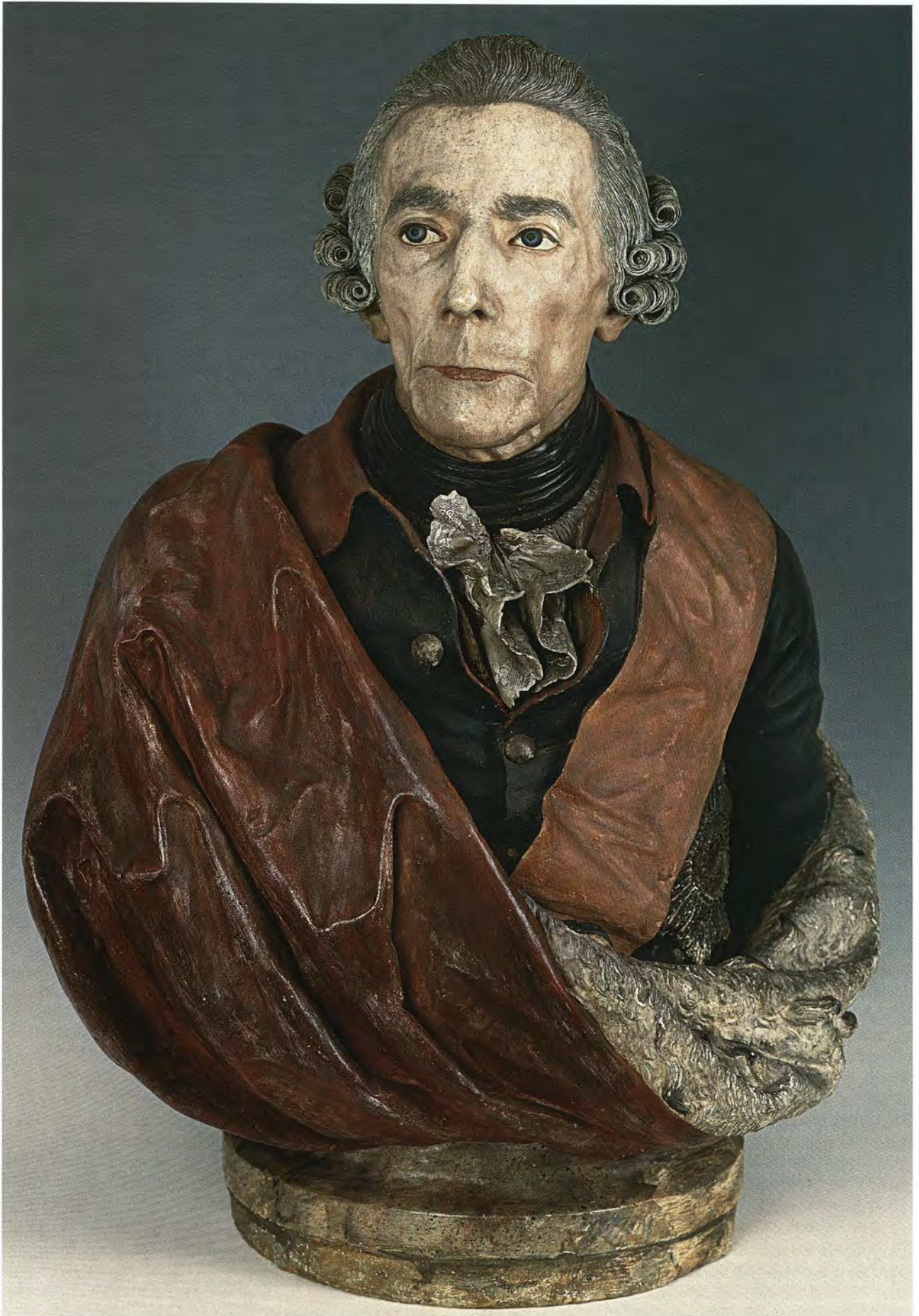
PORTRÄTBÜSTE KÖNIG FRIEDRICHS II. VON PREUSSEN (1712–1786)

Braunschweigisches Landesmuseum, Inv. Nr. VM 3271
Erstmals verzeichnet in H 29, S. 157, Nr. 469: *Büste Friedrich des Zweyten Königs von Preußen in Lebensgröße. Das Gesicht ist ein Abguß, welcher gleich nach dem Tode abgenommen ist. Die ganze Büste ist von colorirten Wachs und von Joh: Eckstein zu Potsdam verfertigt, das Piedestal aber ist von Stein und vermalet. Das darum befindliche Gehäuse ist braun vermalet mit verguldeten Zierathen und 4 Glasthüren. Diese Büste ist 1787 von dem Höchstherl. Herzog Ferdinand von Braunschweig auf das Herzogl. Museum gegeben worden. Am Rand spätere Ergänzung: Hinten bez.: IOH: ECKSTEIN Fecit Potsdam. 1786.*

1904 vom Herzoglichen Museum (heute Herzog Anton Ulrich-Museum) an das Vaterländische Museum (heute Braunschweigisches Landesmuseum) abgegeben.
Maße: H. 70 cm (mit Sockel), B. 80 cm, T. 35 cm; Vitrine: H. 206 cm bzw. 239 cm (mit Krone), B. 59 cm, T. 59 cm.

Das nach der Totenmaske gearbeitete Porträt zeigt den preußischen König Friedrich II. in Büstenform. Er hat den Kopf leicht nach links gedreht, das eingefallene Gesicht mit schmalen, zusammengekniffenen Lippen wird von den starren und weit geöffneten Augen bestimmt. Auffallend sind auch die große, gerade Nase und die buschigen Augenbrauen. Die realistische Schilderung wird unterstrichen durch die blaßrote Inkarnatsfarbe, die geröteten Wangen, die Altersflecken auf seiner Stirn und den angedeuteten Bartschatten. Die silbergrauen Haare der Perücke sind straff nach hinten gekämmt, seitlich zu mehreren Lockenrollen frisiert und im Nacken mit einer schwarzen Schleife zusammengebunden. Er ist mit leicht hängenden Schultern dargestellt; der linke Oberarm ist sichtbar, während der rechte durch einen schweren, dunkelroten Umhang verhüllt wird. Dieser ist von der rechten Schulter quer über die Brust gezogen und links vorn umgeschlagen, so daß das Hermelinfutter sichtbar wird. Friedrich II. ist mit einer blauschwarzen Uniformjacke bekleidet; der hohe Kragen mit rotem Kragenspiegel und Innenfutter ist geöffnet, darunter trägt er ein weiß-graues gerüschtes Hemd mit Spitzenjabot. Seinen Hals bedeckt eine schwarze, gefaltete Halsbinde. Von seiner linken Schulter ist eine orangerote Schärpe quer über die Brust geführt, die den Bruststern des Schwarzen Adler-Ordens überschneidet. Die Büste, deren unterer Anschluß durch den Umhang verhüllt wird, ist auf einem runden, abgetrepten Sockel angebracht.

Vollplastische Büste, Kopf, Hals und Spitzenjabot aus Wachs gegossen, alles andere aus Gips. Gesicht in der Masse gefärbt. Augen weiß und blau bemalt, Innenseiten der Lider rot, Augapfel oben mit dunklem Strich. Augenbrauen eingeritzt und dunkelgrau sowie weiß bemalt. Haare



BLM 1

aus ungefärbtem Wachs, mit sehr dick aufgetragener Farbe weiß auf schwarzgrau bemalt. Halstuch aus schwarz gefärbtem Wachs.

Mitgegossener Gipssockel, grünlich-rötlich marmorierte Fassung. Dazugehörige Vitrine aus Holz mit zwei Glastüren und zwei verkitteten Scheiben, weiß marmorierte Farbfassung (erneuert), geschnitzte Teile ockergelb gefaßt.

An der Rückseite bezeichnet: IOH: ECKSTEIN Fecit Potsdam. 1786.

Mehrere Restaurierungen, verschiedene Klebestellen. Jabot oben am Hals stark beschädigt und wohl falsch zusammengeklebt, es fehlen eine Falte und der Rand rechts. Ränder bestoßen. Zwei Risse am Hals, ein weiterer im Haar. Halstuch mehrfach gerissen, an der linken Seite breiter Riß bis in den Haaransatz. Riß in Schläfenhöhe über dem rechten Ohr. An der linken Seite eine Locke in der untersten Reihe, rechts eine Locke ganz unten beschädigt, eine andere angeklebt. Im Gesicht Oberfläche durch Staub verschmutzt.

Friedrich II. von Preußen wurde am 24.1.1712 in Berlin geboren; er heiratete 1733 in Salzdahlum Prinzessin Elisabeth Christine (1715–1797), die Schwester Herzog Karls I. von Braunschweig-Lüneburg-Wolfenbüttel. Nach dem Tod seines Vaters Friedrich Wilhelm von Preußen übernahm er 1740 die Regentschaft. Nach den Schlesischen Kriegen 1740–42 und 1744/45 galt sein Interesse verstärkt dem Ausbau des Militärs; aufgrund seiner überragenden Leistungen im Siebenjährigen Krieg wurde er seit 1757 mit dem Beinamen *der Große* bedacht. Seine bedeutenden innenpolitischen Leistungen waren geprägt von der Staatsauffassung des aufgeklärten Absolutismus. Friedrich II. war ein wichtiger Förderer von Wissenschaft und Kunst, zudem ein begeisterter Flötenspieler. In Potsdam ließ er Schloß Sanssouci errichten. Dort starb er am 17.8.1786. In der Nachwelt wurde er als *Alter Fritz* zur legendären Gestalt.

Sein Großnephew, Prinz Friedrich Wilhelm von Preußen, schilderte die Vorgänge nach dem Tod des Königs: *Der König hatte befohlen, man sollte einen geschickten Wachspousierer rufen, damit er einen guten Eindruck vom Gesichte des hochseligen Königs machen sollte. Dieses geschah, und der Bildhauer Eckstein aus Potsdam ward zu diesem Geschäfte bestimmt. Er machte einen ordentlichen Abdruck von Gips, indem er die Masse auf das Gesicht abdrückte. Die Büste, welche hernach nach dieser Form gemacht wurde, gleicht ganz ungemein dem verstorbenen Könige; zwar hatte sich sein Gesicht nach dem Tode sehr verändert, allein, so wie er tot war, ebenso siehet auch die Büste aus. Bis jetzt hat der vorgenannte Bildhauer noch nicht Erlaubnis es öfterer zu gießen und es ist bisher nur erst ein einziges für den König gemacht worden, welches ich in Potsdam am Tage des Leichenbegängnisses [9.9.1786] gesehen habe.*¹

Es blieb jedoch nicht bei dieser einen Skulptur; Eckstein benutzte die als Gipsnegativ vorhandene Totenmaske, um zwei verschiedene Abgüsse in Wachs herzustellen, wie der Bericht des Bildhauers Johann Gottfried Schadow (1764–1850) verdeutlicht: *Der Bildhauer Johann Eckstein war in*

*Potsdam wie der alte König starb; bei Anlage der Maske von Gips hatte Eckstein um recht viel u. es recht gut zu haben, bis hinter die Ohren, u. den halben Hals mitgeformt; nun hatte er Mühe, die Gipsform los zu bekommen, u. er klopfte deshalb mit einem hölzernen Klöppel an den Schädel, darüber wurden die Kammerhusaren die zugegen waren böse, u. wäre es dem Eckstein nicht glücklicherweise widerfahren, daß der Gips sich löste, so hätte er Prügel bekommen. In diese erste Form goß er zwei Wachs Abdrücke, davon ich den einen u. der Doctor Heinrich Meier den andern besitzt; denn gleich danach machte dieser Eckstein daran die Augen auf u. gab den Theilen nach seinem Dünken Veränderungen u. Verbesserungen, wodurch er alles verdarb.*² Schadow verkaufte diese zum Kopf ergänzte Abformung der Totenmaske an Johann Georg von Dubsy, den Besitzer eines Wachsfigurenkabinetts, nachdem er selbst eine Kopie davon angefertigt hatte. Dubsy lieferte dann 1825 eine lebensgroße Figur König Friedrichs II. mit diesem Wachskopf an die Königliche Kunstkammer in Berlin; sie wurde von Schadow nochmals überarbeitet und neu zusammengesetzt.³ Heute sind mehrere Abformungen der Totenmaske Friedrichs II. in Gips und Wachs bekannt, die meisten wurden zum Kopf vervollständigt, einige davon sind mit geöffneten Augen gearbeitet.⁴

Offensichtlich wurde es Eckstein kurze Zeit nach dem Tod Friedrichs II. offiziell gestattet, Repliken der Büste herzustellen und diese in einer Annonce zum Verkauf anzubieten: *Auf S. K. M. allergnädigsten Befehl habe ich Ihre Höchstseligen Majestät, nach dessen Absterben das Gesicht abformen, und sodann eine Buste von Alabaster-Gips in Lebens-Größe verfertigen müssen, wobey Höchstselben mir die allergnädigste Erlaubniß ertheilet, selbige vervielfältigen zu dürfen; deswegen entschieße ich mich, den Weg zur Pränumeration einzuschlagen, und allen hohen Herschaften, auch dem geehrten Publico, in und außer Landes, ein solches Brustbild für 4 Louisd'or nach dem Original gearbeitet, wohl embaillirt bis zum Schiff oder Wagen zu liefern. Ein jeder zahlet 2 Louisd'or im voraus, und wenn ich eine gewisse Anzahl Pränumeranten, die ich um ihrer baldigen Befriedigung einschränken werde, beysammen habe; so werde ich die Zeit der Ablieferung durch Zeitungen bekannt machen lassen, nach der Pränumeration kann ich vor benannten billigen Preis nicht mehr stellen. Briefe und Gelder erwarte ich postfrey. Potsdam, den 11ten November 1786. Johann Eckstein Bildhauer hieselbst.*⁵

Nachweislich erhielt Eckstein 12 Friedrichsd'or für eine Gipsbüste, die er am 20.11.1787 an König Friedrich Wilhelm II. lieferte; sie wurde 1945 zerstört.⁶ Zwei Gipsbüsten befanden sich bis 1945 im Hohenzollernmuseum Schloß Monbijou in Berlin;⁷ beide sind in Potsdam erhalten.⁸ Eine weitere von Eckstein geschaffene Skulptur aus Wachs und Gips besaß Johann Wolfgang von Goethe.⁹ Außerdem befindet sich ein solches Porträt in Privatbesitz in Schleswig-Holstein.¹⁰ Die Braunschweiger Büste wurde – laut Inventareintrag – 1787 von Herzog Ferdinand dem dortigen Kunst- und Naturalienkabinett übergeben; bereits zu dieser Zeit war sie in einem Gehäuse aus Glas und Holz untergebracht.

Herzog Ferdinand (1721–1792) war der jüngere Bruder des regierenden Herzogs Carl I. (1713–1780).¹¹ Aufgrund mehrerer Heiraten – Carl I. war mit Philippine Charlotte

(1716–1801), einer Schwester Friedrichs II. von Preußen verheiratet, der preußische König wiederum mit Elisabeth Christine von Braunschweig – gab es enge familiäre und politische Bindungen zwischen Braunschweig und Preußen. Ferdinand trat 1740 in das preußische Heer ein und erhielt 1757/58 im Siebenjährigen Krieg den Oberbefehl über die preußischen Truppen an der Westfront. Durch seine erfolgreiche Kriegsführung wurden wichtige Siege erzielt; später wurde er zum Feldmarschall ernannt. Jedoch gab es 1766 Differenzen mit dem preußischen König, die zu Ferdinands Ausscheiden aus dem Militärdienst und zu seiner Rückkehr nach Braunschweig führten. Er starb nach mehreren Schlaganfällen 1792.

Die Büste Friedrichs II. wurde 1791 von Philip Christian Ribbentrop in seiner Beschreibung des Herzoglichen Museums in Braunschweig gewürdigt: *In der Mitte des Saals steht die Büste des Königs von Preußen Friedrich des Zweiten, welche vom Durchlauchtigsten Herzoge Ferdinand zum Andenken an das Museum gegeben ist; sie ist von dem Bildhauer Eckstein zu Potsdam aus Wachs verfertigt, der wie bekannt, die Erlaubnis erhielt, gleich nach dem Tod des Königs die Gipsform von seinem Gesicht machen zu dürfen, worin diese in Wachs wiederum gegossen ist.*¹²

Literatur: Benkard 1926, S. 20 – Hildebrand 1942, S. 144, Taf. 73 – Kriss-Rettenbeck 1960, Abb. S. 607 – Ausst. Kat. Berlin 1981b, Bd. 1, S. 217, Nr. 12/6 und Abb. S. 218 (seitenverkehrt!) – Ausst. Kat. Berlin 1982b, S. 34 – Klittich 1992, S. 199 ff. – Biegel 1994, Abb. S. 18 – Bott 1995–97, S. 420, Abb. 6 – Hüneke 1997/98, S. 71.

SKL

¹ Hildebrand 1942, S. 62.

² Eckardt 1990, S. 224.

³ Eckardt 1990, S. 227 ff. Die Wachsfigur wird im 1838 erschienenen Katalog der Kunstkammer von Franz Kugler beschrieben; ihr Aussehen ist in einer nach 1842 entstandenen Bleistiftzeichnung von Adolph Menzel dokumentiert. Sie befand sich im Hohenzollern-Museum Schloß Monbijou in Berlin.

⁴ Zwei Wachsabgüsse befanden sich im Berliner Hohenzollern-Museum Schloß Monbijou: Benkard 1926, S. 20; einer der Köpfe (mit geöffneten Augen) ist heute in Potsdam: Bott 1995–97, S. 419, Abb. 4; ebenso die Totenmaske aus Schadows Besitz: Hüneke 1997/98, S. 70 f., Abb. 16. Hildebrandt 1942, S. 140 f., erwähnt eine Abformung in Schloß Fischbach in Schlesien (aus dem Besitz Prinz Wilhelms von Preußen). 1983 erhielt das Haus Hohenzollern einen Gipsabguß von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, in deren Depot sich noch ein zweites Exemplar befindet: Ausst. Kat. München 1992, S. 392 f., Nr. 204. Zwei Abgüsse der Totenmaske werden im Deutschen Literaturarchiv in Marbach a. N. aufbewahrt. Im Hohenzollern-Museum in Berlin gab es außerdem einen Wachskopf mit eingesetzten Glasaugen, Wimpern und Haaren: Benkard 1920, S. 20. Eine moderne Gipsausformung der Totenmaske besitzt das Geheime Staatsarchiv in Berlin: Ausst. Kat. Berlin 1986, S. 327, Nr. 1b, Abb. S. 329; eine Nachbildung in Bronze (in Privatbesitz) entstand um 1935: Ausst. Kat. Berlin 1982b, S. 34, Nr. 7, Abb. S. 35; Bloch/Grzimek 1994, Abb. 1. Eine Abformung in Pappmaché befindet sich ebenfalls in Berliner Privatbesitz: Ausst. Kat. Berlin 1982b, S. 34, Nr. 6, Abb. S. 33. Ferner wird ein Gipsabguß in Berliner Privatbesitz aufbewahrt: Ausst. Kat. Berlin 1981a, S. 480, Nr. 23/25.

⁵ Hildebrand 1942, S. 143.

⁶ Hildebrand 1942, S. 143 f., Taf. 71 und 72.

⁷ Benkard 1920, S. 20.

⁸ Skulpturensammlung, Inv. Nr. GK III 3933; Inv. Nr. GK III 3863: Ausst. Kat. Schallaburg 1984, S. 220, Nr. II.74; Ausst. Kat. Potsdam 1986, S. 11 f., Nr. I.2; Börsch-Supan 1987, S. 269 und Abb. 16; Hüneke 1997/98, S. 71, Abb. 17.

⁹ Heute im Goethemuseum, Stiftung Weimarer Klassik, Inv. Nr. G. Pl. 00167; Bott 1995–97, S. 420, Abb. 5.

¹⁰ Abb. in: Schulze 1991, S. 97, Abb. 95.

¹¹ Zu seiner Biographie zuletzt: Winkelmann 1997.

¹² Ribbentrop 1791, S. 306.

BLM 2

Berlin, 1780–90

BÜSTE DES KÖNIGS FRIEDRICH II. VON PREUSSEN

Braunschweigisches Landesmuseum, Inv. Nr. LMB 32881
Erstmals verzeichnet in H 29, S. 194 (Supplement), Nr. 646: *Die Figur Friedrich des zweyten Königs von Preußen in natürlicher Größe und sitzender Haltung und in die gewöhnliche Uniform gekleidet. Der Kopf ist von Wachs, das Gesicht ein sehr ehrliches Portrait und die ganze Kleidung nebst Scherpe Degen und Huth, dessen hintere Krempe mit einer Kugel durchschossen ist, ist dieselbe, die dieser große Monarch am Ende des siebenjährigen Krieges getragen hat. Diese Figur ist von Ihro Königl. Hoheit der regierenden Fürstin von Nassau u Oranien 1803 hieher gebracht worden, und befindet sich in einem Gehäuse von Mahagoniholze mit vieler Bronze verzieret.* 1904 vom Herzoglichen Museum (heute Herzog Anton Ulrich-Museum) an das Vaterländische Museum (heute Braunschweigisches Landesmuseum) abgegeben. Maße: H. 30 cm, B. 22,5 cm, T. 24 cm, H. mit modernem Unterbau 38 cm.

Das überaus naturalistische Porträt zeigt den preußischen König Friedrich II. in fortgeschrittenem Alter. Der annähernd lebensgroße Kopf ist leicht nach rechts geneigt, der enge Büstenausschnitt reicht bis zum Ansatz des Brustbeines und den angedeuteten Schulterpartien. Die Physiognomie ist durch die großen, hervortretenden Augen, die lange Nase und den relativ kleinen, fest geschlossenen Mund bestimmt; charakteristisch sind auch die ausgeprägten Nasolabial-Falten, die hängenden Wangenpartien und die beachtlichen Querfalten auf der Stirn. Als unverkennbares Merkmal des preußischen Königs gilt zudem die im Profil fast gerade verlaufende Linie von Stirn und Nase.¹ In besonders realistischer Weise wurde die Epidermis mit Poren, dem sichtbaren Bartschatten und deutlichem Alterserscheinungen wie den Falten am Mund, den Krähenfüßen an den Augen sowie auffallenden Tränensäcken wiedergegeben. Den Kopf bedeckt eine Perücke mit seitlichen Lockenrollen und einem langen Zopf am Hinterkopf, der eng mit einem schwarzen Seidenband umwickelt und mit einer Schleife geschmückt ist. Um den Hals ist ein schwarzes Seidentuch geschlungen.

Vollplastische Büste aus gefärbtem und bemaltem Wachs, im Hohlgußverfahren in mehreren Schichten angefertigt. Die Nase massiv gegossen. Das Inkarnat aus gelblich-rosafarbenem Wachs, die Wangen rötlich bemalt. In den Augenwinkeln rotes Wachs. Die eingesetzten Augen aus Glasschalen mit Hinterglasmalerei, die Pupillen schwarz und die Iris blau. Augenbrauen, Wimpern und Nasenlöcher mit Haaren besetzt, an der Oberlippe Bartstopfeln eingesteckt. Die Perücke aus mittelbraunem, menschlichen Haar, am Hinter-



BLM 2

kopf auch Roß- oder Ziegenhaar, auf einem mit Seidenstoff und Leinengewebe besetzten Netz eingeknüpft.²

Mehrmals restauriert, zuletzt umfassend 2001. Dabei gereinigt, zahlreiche Ausbrüche und Fehlstellen gefestigt sowie mehrere, zum Teil größere Risse geklebt. Das rechte Auge neu befestigt, bei beiden Augen die Hinterglasmalerei gefestigt. Die Oberfläche vielfach retuschiert. Perücke, Halstuch und Haarschleife gereinigt und gesichert. Die Perücke nur fragmentarisch erhalten (ca. 2/3 der Haare fehlen), ebenso Wimpern an Ober- und Unterlidern sowie Augenbrauen.

Aus Stabilitätsgründen erhielt die Büste einen Unterbau aus Polyethylen-Hartschaum, der mit blauem Baumwollstoff überzogen ist.³

Zur Biographie des preußischen Königs Friedrich II. siehe Kat. Nr. BLM 1.

Diese Porträtdarstellung in Wachs ist vergleichbar mit gemalten Altersbildnissen des preußischen Königs wie das 1781–86 entstandene Porträt von Anton Graff (1736–1813).⁴ Dieser Bildnistyp wurde 1787 von Johann Friedrich Bause

(1738–1814) in einem Kupferstich rezipiert und wurde danach mehrfach kopiert.⁵ Auch die vermutlich 1792 von Johann Gottfried Schadow (1764–1850) geschaffene Marmorbüste Friedrich II. ist davon beeinflusst.⁶ Bekanntermaßen hatte der Bildhauer Johannes Eckstein (1736–1817) nach dem Tod König Friedrichs II. am 17.8.1786 die Erlaubnis erhalten, diesem die Totenmaske abzunehmen (vgl. S. 204).⁷ Wenig später gestaltete er mehrere Wachsfiguren, die er wohl ebenfalls mit Glasaugen, Wimpern und Bemalung ausstattete.⁸ Daher wurde er wiederholt auch als Urheber dieses Porträts angesehen.⁹ Die von Eckstein geschaffene Bildnisbüste des preußischen Königs (Kat. Nr. BLM 1) zeigt jedoch eine völlig andere Bildauffassung, so daß eine Zuschreibung an diesen Künstler nicht gerechtfertigt ist. Weniger die Totenmaske des preußischen Königs als vielmehr die zahlreichen graphischen PorträtDarstellungen waren vorbildhaft für das WachsBildnis.

Der Inventareintrag und ältere Fotoaufnahmen belegen, daß die naturalistisch gebildete Wachsüste des Königs Friedrich II. ursprünglich zu einer ganzen Figur gehörte, die mit einer Uniform, Schärpe, Handschuhen, Stiefel und Dreispitz bekleidet sowie mit Degen und Spazierstock ausgestattet war (Abb. 3).¹⁰ Der wollene, blaue Uniformrock mit roten Aufschlägen gleicht einem Offiziersrock der Potsdamer Garde (des Infanterieregiments Nr. 15/I), den Friedrich II. in seinen letzten Lebensjahren täglich getragen haben soll.¹¹ Bekanntermaßen bevorzugte der preußische König nach 1763 ständig militärische Kleidung, die jedoch seinem Geschmack und seiner Bequemlichkeit angepaßt wurde. Dazu gehörten Hosen aus schwarzem Seidenreps oder Samt, eine gelbe Weste, ein weißes Hemd mit breiten Manschetten, eine schwarze Halsbinde aus Seide und eine silber- und schwarzgesponnene breite Schärpe sowie hohe Stiefel aus schwarzem Rindsleder, Handschuhe aus hellem Leder mit kurzen, offenen Stulpen und ein schwarzer Filzhut mit weißen Straußenfedern.¹²

Wie durch Johann Gottfried Schadow überliefert, sollten auch Standbilder den König *in dem militärischen Costum, worin man ihn immer sah* zeigen.¹³ Es war naheliegend, daß für eine naturalistische Nachbildung als Wachsfigur tatsächlich getragene Kleidung verwendet wurde. Die Anfang des 20. Jahrhunderts entstandenen Fotos zeigen die Figur Friedrichs II. stehend, in einer für ihn typischen Körperhaltung leicht nach vorn gebeugt und mit der rechten Hand auf einen Stock gestützt.¹⁴ Jedoch ist im Inventar des ausgehenden 18. Jahrhunderts die *sitzende Stellung* des Königs festgehalten. Die Figur wurde offensichtlich im 19. Jahrhundert verändert, 1883 wurde vermerkt: *Die Federn am Hute, das Halstuch und der Stock sind ergänzt*.¹⁵ Erhalten sind heute im Braunschweigischen Landesmuseum der Uniformrock, die Handschuhe, die Stiefel und der Dreispitz (Inv. Nr. VMB 3270a, c, d, e, f, g).¹⁶

Die heute nicht mehr erhaltene Figur wurde – dem Inventareintrag zufolge – 1803 als Geschenk der Wilhelmine von Nassau-Oranien (1751–1820) dem Herzoglichen Museum überbracht. Wilhelmine (eigentlich Friederike Sophie Wilhelmine) war die Tochter des Prinzen August Wilhelm von Preußen und seiner Ehefrau Louise Amalia von Braunschweig-Lüneburg-Bevern und somit die Nichte Herzog Carls I. Zudem galt sie als Lieblingsnichte des preußischen

Königs Friedrich II.; sie heiratete 1767 Wilhelm V. von Nassau-Oranien.

1816 wurde in einem Bericht diese Figur unter den Wachsarbeiten der Herzoglichen Sammlung hervorgehoben: *unter welchen letztere [...] ein Paar sehr ähnliche Bilder Friedrich des Zweiten merkwürdig sind. Ein von diesen trägt die als Reliquie aufbewahrte höchst einfache Kleidung des seltenen Königs, der um groß zu seyn, keines äußern Prunks bedurfte*.¹⁷

Offensichtlich wurden kurz nach dem Tod Friedrichs II. mehrere Wachsfiguren angefertigt und auch öffentlich ausgestellt. Wie ebenfalls Schadow berichtete, *hatte ein gewisser Papet sich die ganze Uniform des Königs und des Generals Zieten verschafft, und hierzu die Figuren in Wachs. Er bereiste hiermit die mehrsten Städte Europa's*.¹⁸ Bekannt wurden auch die Gebrüder Pages, die geradezu einen Reliquienhandel mit der Garderobe des verstorbenen Königs betrieben und eine lebensgroße Figur anfertigten und diese in ganz Europa öffentlich zur Schau stellten.¹⁹ Ein Florweber namens Page präsentierte 1791 eine Statue des preußischen Königs in der Brüderstraße in Berlin.²⁰ Bereits 1787 war eine vermutlich von Friedrich Wilhelm Dubut (1711–1779) geschaffene Wachsfigur im Palais Royal in Paris zu sehen.²¹ Im gleichen Jahr wurden in Hamburg Wachsfiguren gezeigt, die Friedrich II. und wiederum General Zieten darstellten und möglicherweise von Johann Wilhelm Kolm (1716–1793) gefertigt waren.²² In Berlin besaß Joachim Lion 1794 ein Wachsfigurenkabinett, in dem neben anderen Figuren selbstverständlich auch *der hochseelige König Friedrich der Zweyte* zu sehen war.²³ In Wien ist 1797 *ein lebensgroßes Bild Friedrich des Großen mit Krückstock auf Ruhebänk sitzend* im Kunstkabinett des Josef Graf Deym von Stritzetz, genannt Müller (1750–1804) überliefert.²⁴ Schon 1780 wurde in Lissabon ein Wachsfigurenkabinett gezeigt, in dem ebenfalls Friedrich II. eine wichtige Rolle spielte.²⁵

Schadow, der ein großer Verehrer des preußischen Königs war, besaß eine der 1786 von Johannes Eckstein gefertigten Wachsabgüsse der Totenmaske Friedrichs II. (vgl. Kat. Nr. BLM 1) sowie eine komplette Uniform des Königs.²⁶ Nach 1812 verkaufte er die zum Kopf ergänzte Abformung an Johann Georg von Dubsy aus Wien, der mit einem Wachsfigurenkabinett Europa bereiste. Dieser überließ 1824 den Kopf mitsamt einer lebensgroßen Figur Friedrichs II. der königlichen Kunstammer in Berlin; dort wurde die *große Wachspuppe* nochmals von Schadow überarbeitet.²⁷ Die 1838 im Katalog der Berliner Kunstammer²⁸ angeführte Figur befand sich bis 1945 im Hohenzollern-Museum in Schloß Monbijou in Berlin.

Bereits zuvor gab es in Berlin eine bemerkenswerte Tradition derartiger keroplastischer Herrscherporträts, die zudem als Repräsentationfiguren bei Begräbnisfeierlichkeiten dienen konnten, wie durch die Beschreibungen der Bestattung König Friedrich Wilhelms I. im Jahr 1740 überliefert.²⁹ Auch die erste von Johannes Eckstein geschaffene Wachsüste Friedrichs II. (vgl. Kat. BLM 1) war dem Bericht des Prinzen Friedrich Wilhelms zufolge am Tag des *Leichenbegängnisses* in Potsdam aufgestellt.³⁰ Außerdem wurden in der Berliner Kunstammer zahlreiche Wachs-

figuren präsentiert, so *König Friedrich I. in Lebensgröße, in rothem sammetnen Kleide, auf einem Stuhl sitzend. Prinz Friedrich August, König Friedrichs I., als Churprinzen, erster Sohn. Prinz Friedrich Ludwig von Oranien und Preussen, König Friedrich Wilhelms, als Churprinzen, erster Sohn. Prinz Friedrich Wilhelm, desselben 2ter Sohn. Die Prinzessin Charlotte Albertine, desselben 2te Tochter. Ludwig Carl Wilhelm, desselben 4ter Prinz, alle in Lebensgröße. Sie sind sämtlich v. W. Kolm.*³¹ Die als Erinnerungsporträts der verstorbenen Kinder dienenden Wachsfiguren gelten heute als Arbeiten des Charles Claude Dubut (1687–1742) und befanden sich bis 1945 im Hohenzollern-Museum im Schloß Monbijou.³² Sie sind ebenso wie die berühmte lebensgroße Sitzfigur des Kurfürsten Friedrich III. (dem späteren König Friedrich I.) nicht mehr erhalten.³³ Außerdem gab es ein Porträt des Großen Kurfürsten Friedrich Wilhelm, dessen Kopf und Hände Johann Christoph Döbel (1640–1713) modellierte und das 1796 von Daniel Nikolaus Chodowiecki (1726–1801) zusammengesetzt wurde.³⁴

In ganz Europa wurden derartige lebensgroße Herrscherbildnisse aus Wachs angefertigt und zunächst vorwiegend im höfischen Bereich präsentiert. In Wien schuf um 1650 der Hof-Wachsbossierer Daniel Neuberger aus Augsburg (1621–1680) die Figuren der Kaiser Leopold I. und Ferdinand III.³⁵ Zur gleichen Zeit fertigte David Psolimar aus Nürnberg (1635–1650 in Berlin tätig) eine Wachsfigur des schwedischen Königs Gustav Adolf mit einer Automatik im Innern.³⁶ Vermutlich Lucas Wilhelm Kolm (1693–1757) gestaltete eine Wachsfigur August des Starken im Krönungsornat als König von Polen.³⁷ Besondere Berühmtheit erlangte die sitzende Figur des Zaren Peter des Großen in der Eremitage in St. Petersburg, die 1725 von Bartolomeo Carlo Rastrelli (1665–1744) ausgeformt wurde.³⁸ 1742–47 wurden die dänischen Könige Frederik III. und Christian VI. sowie Königin Sophie Amalie unter anderem von Johann Salomon Daniel Wahl (1689–1765) in Wachs porträtiert.³⁹ In England wurden von 1658 bis 1806 Herrscher und berühmte Persönlichkeiten in naturalistischen Grabbildnissen aus Wachs festgehalten und in Glasschränken in Westminster Abbey aufgestellt.⁴⁰

Literatur: Riegel 1883, S. 63 – Riegel 1887, S. 34, Nr. 15 – Riegel 1891, S. 34, Nr. 15 – Riegel 1897, S. 40, Nr. 15 – Meier 1902, S. 20, Nr. 15 – Schauß 1910, S. 28 f., Abb. 9 – Schlosser 1910/11, S. 231, Abb. 39 – Benkard 1926, S. 20 – Stengel 1949, S. 17 – Brückner 1966, S. 170 – Angeletti 1980, S. 30 – Geese 1981, S. 78, Abb. 65 – Schlosser/Medicus 1993, S. 81, Abb. S. 84 (stehend).

SKL

¹ Hildebrand 1940, S. 141 f.; Campe 1958, S. 131.; Schawe 1992, S. 382 ff.

² Die Untersuchungen von Eva Jordan-Fahrbach, Braunschweig, belegen, daß die Perücke im ausgehenden 18. Jahrhundert angefertigt wurde.

³ Leider ist eine auf der Innenseite des Hinterkopfes angebrachte Inschrift nicht mehr zu entziffern, da sie bei einer älteren Restaurierung mit Wachs überdeckt wurde.

⁴ Potsdam, Schloß Sanssouci: Campe 1958, S. 14 und Abb. XX.; Kluxen 1986, S. 24 ff. und S. 43, Abb. V.; Börsch-Supan 1987, S. 255 ff., Abb. 1; Schawe 1992, S. 383, Abb. 2.

⁵ Campe 1958, S. 14 und 34, Kat. Nr. 37, Abb. 190; Kluxen 1986, S. 86 und Abb. 57.

⁶ Berlin, Schloß Charlottenburg (H. 54 cm): Eckardt 1990, S. 52 f., Abb. S. 53.

⁷ Benkard 1926, Abb. 24 und 25; Hildebrand 1942; Abb. 65–69; Kluxen 1986, S. 26.

⁸ Benkard 1926, S. 20.

⁹ Schauß 1910, S. 29; Schlosser 1910/11, S. 229; Benkard 1926, S. 20; Büll 1963/2, S. 454; Büll 1977, S. 454; Angeletti 1980, S. 30; Klittich 1992, S. 207; Schlosser/Medicus 1993, S. 81.

¹⁰ Abb. in: Schauß 1910, Abb. 9; Schlosser 1910/11, S. 231, Abb. 39; Schlosser/Medicus 1993, S. 84.

¹¹ Ausst. Kat. Berlin 1986, S. 317, Nr. 55a. Vgl. Ausst. Kat. Berlin 1981b, S. 217: Spezialanfertigung (zwischen 1780 und 1784) aufgrund der Zahl der Fäden; Ausst. Kat. Berlin 1981c, S. 96: *einem an den Oberkörper eng anliegenden, engärmeligen Rocke von blauem Tuche mit verhältnismäßig langer Taille und vier sehr grossen und langen Schößen, welche bis weit unter das Knie herabreichen. [...] Der schmale Kragen und die offenen grossen Aufschläge bestehen aus scharlachrothem Tuche [...]. Die silbernen, halbkugeligen Knöpfe des Rockes schließen denselben vorn herunter in zwei eng zusammenstehenden Reihen. [...] Die linke Brustseite trägt den in Silber gestickten Stern des Schwarzen Adlerordens. Der Rock ist durchweg mit hellrother Seide gefüttert [...]. Zu bemerken ist noch die von der linken Schulternaherabhängende silberne Fangschnur mit geflochtenem Achselstück und silbernen Hülsen an den Schnurenden.*

¹² Ullrich 1962, S. 5 f.

¹³ Kluxen 1986, S. 37 ff.; Eckardt 1990, S. 52.

¹⁴ Abb. in: Schlosser 1910/11, S. 231, Abb. 39; Klittich 1992, S. 207; Schlosser/Medicus 1993, S. 84.

¹⁵ Riegel 1883, S. 63.

¹⁶ Abb. in: Ausst. Kat. Berlin 1981b, S. 219.

¹⁷ Emperius 1816, Sp. 8.

¹⁸ *Allgemeine Preußische Staats-Zeitung*, Nr. 262, 20.9.1840, zitiert nach: Eckardt 1990, S. 224.

¹⁹ August von Müller in: *Der Bär* 9, 1883, S. 251, zitiert nach: Ausst. Kat. Berlin 1981c, S. 127 f.

²⁰ Stengel 1949, S. 17; Brückner 1966, S. 169 f.

²¹ Blondel 1882, S. 433 f.

²² Stengel 1949, S. 17; Brückner 1966, S. 170; Gatacre/Dru 1977, S. 619. Im Panoptikum auf der Hamburger Reeperbahn ist noch heute eine lebensgroße Figur Friedrichs II. ausgestellt, die jedoch im 19. oder 20. Jahrhundert entstanden ist: Angeletti 1980, S. 94, Abb. 91.

²³ *Berliner Intelligenzblatt* vom 1.11.1794, zitiert nach Brückner 1966, S. 170. Vgl. auch Stengel 1949, S. 18; Büll 1963/2, S. 454; Büll 1977, S. 454.

²⁴ Schlosser 1910/11, S. 237; Stengel 1949, S. 17 f.; Büll 1963/2, S. 453; Brückner 1966, S. 170; Büll 1977, S. 453; Schlosser/Medicus 1993, S. 95;

²⁵ Büll 1963/2, S. 455 und Büll 1977, S. 455: vielleicht von Johann Wilhelm Kolm (1716–1793); vgl. Stengel 1949, S. 12.

²⁶ Heute wohl in Potsdam: Eckardt 1990, S. 224; Hüneke 1997/98, S. 70 f., Abb. 16.

²⁷ Eckardt 1990, S. 229 und Abb. S. 228: die Wachsfigur Friedrich des Großen in einer Bleistiftzeichnung von Adolph Menzel, nach 1842.

²⁸ Kugler 1838, S. 270 f., Nr. 445.

²⁹ Brückner 1966, S. 134 f.; Waldmann 1990, S. 95 f., mit der Beschreibung von David Fassmann 1741; Bredekamp 2001, S. 356.

³⁰ Hildebrand 1941, S. 62 und S. 143.

³¹ Nicolai 1786a, S. 95; Kugler 1838, S. 270, Nr. 442–444.

³² Theuerkauff 1980b, S. 112 und 114 ff.

³³ Schlosser 1910/11, S. 229 und 230, Abb. 38; Theuerkauff 1980b, S. 114 ff. und Abb. 15; Ausst. Kat. Berlin 1981a, S. 149 ff.; Otten 1988; Waldmann 1990, S. 94; Schlosser/Medicus 1993, S. 81, Abb. S. 83; Bredekamp 2001, S. 353 f., Abb. 1.

³⁴ Schlosser 1910/11, S. 229; Stengel 1949, S. 16; Büll 1963/2, S. 449; Brückner 1966, S. 137; Büll 1977, S. 449; Theuerkauff 1980b, S. 115; Schlosser/Medicus 1993, S. 81.

³⁵ Schlosser 1910/11, S. 227 f.; Büll 1963/2, S. 447; Brückner 1966, S. 157 f.; Büll 1977, S. 447; Waldmann 1990, S. 92 ff. mit Joachim von Sandrarts Beschreibung von 1675; Schlosser/Medicus 1993, S. 72, Abb. S. 73 ff.

³⁶ Stengel 1949, S. 24; König/Ortenau 1962, S. 47; Büll 1963/2, S. 448; Brückner 1966, S. 157; Büll 1977, S. 448; Waldmann 1990, S. 92.

³⁷ Die Figur ist seit 1945 verschollen. Waldmann 1990, S. 98; Abb. bei Keller 1958, Sp. 747. Vgl. Uhlemann 1983.

³⁸ Blondel 1882, S. 433 ff.; Schlosser 1910/11, S. 228 f., Abb. 36 und 37; Büll 1963/2, S. 449 mit der Zuschreibung an Friedrich Wilhelm Dubut (1711–1779); Philippovich 1966, S. 156; Büll 1977, S. 449; Angeletti 1980, S. 30; Waldmann 1990, S. 99 und Abb. 21; Schlosser/Medicus 1993, S. 81 f.; Bredekamp 2001, S. 355 f., Abb. 2.

³⁹ Die Figuren sind noch heute in Schloß Rosenberg zu sehen: Hein 2000, S. 48 f., 54 f., 78 f. Vgl. Schlosser 1910/11, S. 229; Philippovich 1966, S. 153 f. und Abb. 105; Angeletti 1980, S. 30; Waldmann 1990, S. 98 und Abb. 20; Schlosser/Medicus 1993, S. 81.

⁴⁰ Harvey/Mortimer 1994; Brückner 1966, S. 144 ff.

BLM 3

Deutsch, 2. Hälfte 18. Jahrhundert

BILDNIS EINES UNBEKANNTEN

Braunschweigisches Landesmuseum, Inv. Nr. VM 1657
Erworben am 15.12.1893 vom Bildhauer T. H. Fischer,
Braunschweig.
Rahmenmaße: Dm. 18 cm, T. 2,6 cm; H. der Büste: 9 cm.

Das Brustbild zeigt einen bislang nicht identifizierten Mann im Profil nach links. Die kurze, etwas fliehende Stirn, die lange, feine Nase und die weit geöffneten Augen mit dem ernstesten Blick verleihen dem Bildnis ausgeprägt individuelle Züge. Der Dargestellte trägt einen Uniformrock mit hoher Halsbinde und einem locker gebundenen Tuch. Den Büstenabschnitt verdeckt eine Manteldraperie. Das Haar ist seitlich zu Locken gekämmt, während es auf dem Rücken lang herabfällt und von einem Band zusammengehalten ist.

Relief aus hellrotem Wachs, gegossen, auf einer runden, rückseitig schwarz bemalten Glasplatte. Unter Glas in einem geschnitzten und vergoldeten tiefen Rahmen aus Holz.



BLM 3

Die Draperie und das Tuch auf der Brust sowie ein Teil des Zopfes weggebrochen, in der Büste ein Riß. Die Oberfläche am Hinterkopf wohl bei einer Restaurierung überarbeitet. Das Wachs teilweise ins Gelbliche verfärbt und ausgebleichen.

Trotz der individuellen Charakterisierung konnte der Dargestellte bisher nicht bestimmt werden. Die traditionelle Identifizierung als Herzog Maximilian Julius Leopold von Braunschweig-Lüneburg-Wolfenbüttel (1752–1785) ist schon zu Recht von Karl Steinacker angezweifelt worden.¹

Literatur: Pyke 1981, S. 56.

JL

¹ Vermerk in der Kartei des Braunschweigischen Landesmuseums.

C. LUDWIG KOPPIN

Der 1737 in Küstrin geborene Künstler war vermutlich zunächst in der Werkstatt Lorenz Spenglers (1720–1807) in Kopenhagen tätig, bevor er sich spätestens 1780 in Berlin niederließ. Dort fertigte er Mikroschnitzereien aus Elfenbein, Medaillons aus Perlmutter und Schmucksteinen sowie mehrere Wachsboisierungen, von denen jedoch heute nur wenige nachweisbar sind. Von den Zeitgenossen wurde besonders die Feinheit seiner Werke gerühmt. Sein Todesjahr ist nicht bekannt, er ist bis 1789 in Berlin nachweisbar.

Literatur: Nicolai 1786a, S. 35 – Thieme-Becker, Bd. XXI, 1927, S. 304 – Philippovich 1982, S. 175 f. – Hartmann 1998, S. 117 f.

SKL

BLM 4

C. LUDWIG KOPPIN (1737–1789)
Berlin, 1785

BILDNIS DES HERZOGS MAXIMILIAN JULIUS LEOPOLD VON BRAUNSCHWEIG-LÜNEBURG-WOLFENBÜTTEL (1752–1785)

Braunschweigisches Landesmuseum, Inv. Nr. VM 2323
Erworben 1896 vom Geschichtsverein des Herzogtums Braunschweig.
Rahmenmaße: Dm. 21 cm, T. 3,5 cm; H. der Büste: 8,5 cm.

Das Brustbild zeigt Herzog Leopold im Profil nach links. Sein Gesicht ist charakterisiert durch die hohe Stirn und die lange Nase. Er trägt einen Uniformrock mit breitem Revers und schmalen Kragen, ein Spitzenjabot sowie eine dünne Halsbinde. Der Herzog ist mit dem Kreuz des Johanniter-Ordens an seiner linken Brust sowie einem zweiten Ordensstern an einem Band ausgezeichnet. Die langen Haare sind aus der Stirn gekämmt, über dem Ohr zu einer Locke geformt und im Nacken zusammengebunden.

Relief aus hellrot gefärbtem Wachs, gegossen, auf einer runden, schwarz gestrichenen Holztafel. Unter Glas in einem



BLM 4

runden, profilierten Rahmen aus schwarz lackiertem Holz, die innere Profileiste vergoldet. Die Rückseite mit graugrünem Papier beklebt, oben Aufhänger aus textilem Material. Über dem Relief Umschrift in Gold (teilweise verblaßt): **LEOPOLD HERZOG VON BRAUNSCHWEIG**. Signatur am Armausschnitt der Büste: *Koppin / fecit Berlin*

Auf der Rückseite weißes Schild, umlaufend bedruckt: *Sammlung von Otto Könnecke Braunschweig lfd. Nr. 18, Abth. A. Handschriftlich: Wachsmedaillon, Portrait des Herzogs Leopold von Braunschweig (gest. 1785) modelliert von L. Koppin in Berlin 25 MK. Beschriftet mit Kreide: VMB 2323, am Rand mit weißem Lack: VM 2323.*

Die Haarlocken im Nacken abgebrochen. Weißer Belag an Schulter und Nacken.

Vermutlich ist das Relief identisch mit dem 1787 lobend erwähnten Werk: *das in Wachs bossierte Brustbild des Herzogs Leopold von Braunschweig, das sowohl wegen der Ähnlichkeit als Schönheit der Form und Ausführung gerechten Beifall fand.*¹

Maximilian Julius Leopold von Braunschweig-Lüneburg-Wolfenbüttel wurde 1752 als jüngster Sohn Herzog Carls I. geboren. Nach seiner Ausbildung – unter anderem bei Abt Johann Friedrich-Wilhelm Jerusalem (1709–1789) – und längeren Reisen in Europa wurde er 1772 in den Johanniter-Orden aufgenommen. Zugleich begann er seine militärische Laufbahn als Oberstleutnant. Gemeinsam mit Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781) reiste er 1775 nach Italien. Danach diente er in der preußischen Armee unter König Friedrich II. und wurde 1782 Generalmajor in Frankfurt/

Oder. Dort ertrank er 1785 bei dem Versuch, Anwohner vor einem Oder-Hochwasser zu retten.²

SKL

¹ *Büsten berlinischer Gelehrten und Künstler*, 1787, S. 154, zitiert nach Thieme-Becker, Bd. XXI, 1927, S. 304.

² Zur Biographie: Fürst/Kelsch 1990, S. 108 ff.; Biegel 2002.

BLM 5

Deutsch, Ende 18. Jahrhundert

BILDNIS DES KÖNIGS LUDWIG XVI. VON FRANKREICH (1754–1793)

Braunschweigisches Landesmuseum, Inv. Nr. VM 1472
Erworben am 17.3.1893 als Geschenk von August Zuckschwerdt, Braunschweig.

Rahmenmaße: Dm. 18 cm, T. 2,3 cm; H. der Büste: 8,8 cm.

Das Brustbild zeigt den französischen König Ludwig XVI. in bürgerlicher Kleidung im Profil nach links. Die volle Kinnpartie, die auffallend große und gebogene Nase, die fliehende Stirn und der wache Blick unter starken Augenbrauen sind markante Charakteristika. Der König trägt einen rotbraunen Rock mit großen Knöpfen, auf dessen Revers ein weißer Kragen liegt. Das dunkelbraune Haar ist seitlich in Locken gekämmt, der Zopf am Hinterkopf hochgesteckt.

Relief aus gebleichtem und gefärbtem Wachs, gegossen, auf einer hochovalen, rückseitig mit sandfarbenem Papier hinterlegten Glasplatte. Ursprünglich unter einem heute fehlenden Glas in einem geschnitzten Rahmen aus braun gestrichenem Holz (Mitte 19. Jahrhundert).



BLM 5

Am Hals ein Bruch mit Absplitterungen. Ende des 19. Jahrhunderts von dem Braunschweiger Bildhauer T. H. Fischer restauriert.¹

König Ludwig XVI. wurde 1754 in Versailles geboren; er heiratete 1770 Marie Antoinette von Österreich (1755–1793). Als Nachfolger Ludwigs XV. (1710–1774) regierte er von 1774–1792, jedoch konnte er trotz Reformbemühungen die wachsende Finanz- und Staatskrise nicht bewältigen. Mit der Einberufung der Generalstände 1789 nahm die Französische Revolution ihren Lauf. Ludwig XVI. wurde am 21. 9. 1792 für abgesetzt erklärt, vom Nationalkonvent zum Tode verurteilt und schließlich 1793 in Paris auf der Guillotine hingerichtet.

Ein weiteres Exemplar dieses Bildnisses besitzt das Bayerische Nationalmuseum in München.² Es ist anzunehmen, daß die Wachsreliefs auf eine graphische Vorlage zurückzuführen sind.

Literatur: Pyke 1981, S. 56.

JL/SKL

¹ Vermerk in der Kartei des Braunschweigischen Landesmuseums.

² Inv. Nr. R 6386; Erichsen-Lehre 1991, S. 1928 f.

BLM 6

Norddeutschland, vielleicht Braunschweig oder Wolfenbüttel
1780–1800

BILDNIS DER DOROTHEE LEONORE AUGUSTE VON KOCH (1763–1797)

Braunschweigisches Landesmuseum, Inv. Nr. VM 7512 a
Erworben 1946 als Nachlaß von Dr. Karl Steinacker, Braunschweig.

Rahmenmaße: Dm. 18,7 cm bzw. 15,1 cm, T. 4 cm; H. der Büste: 12,5 cm.

Das halbfigurige Bildnis zeigt Dorothee Leonore Auguste von Koch im Profil nach rechts. Ihr Gesicht ist mit einer langen Nase und großen Augen charakterisiert. Die junge Frau trägt ein schwarzes Seidenkleid mit hoher Taille, dessen Dekolleté ein bauschiges, weißes Tuch bedeckt und um das eine Kette aus kleinen Perlen liegt. Eine weiße Schärpe ist vorn am Hals zu einer Schleife gebunden. Die grauen, in der Mitte gescheitelten und in Locken herabfallenden Haare sind mit einer weißen Schleife am Hinterkopf und einer vierfachen Kette aus bernsteinfarbenen Glasperlen geschmückt.

Hochrelief aus gebleichtem, gefärbtem und bemaltem Wachs, gegossen und bossiert, auf einer ovalen Holztafel. Das Kleid aus schwarzer Seide, der Schmuck aus Perlen und Glas. Unter Glas in einem ovalen Kastenrahmen aus Holz mit profilierter Leiste und aufgelegtem Perl- und Blattfries aus gepreßtem Messingblech. Die Seitenflächen des Rahmens mit dunkelgrünem, die Rückseite mit hellbraunem Papier beklebt.



BLM 6

Auf der Rückseite in schwarzer Tinte, von späterer Hand wieder ausgetrichen, die Aufschrift: *Sophie, Ernestine, Louise, Auguste von Koch / 26. Sept. 1763–28. März 1797*. Mit Bleistift von einer anderen Hand hinzugefügt: *Schwester von Oberst Christian von Koch / verlobt gewesen mit*. Am unteren Rand ein aufgeklebtes Papierschildchen mit der Bemerkung: *Wachsbildnis des Frä. Auguste Koch, Wolfenbüttel, um 1790. Vermutl. einheimische Arbeit*.

Teile der Schleife im Haar abgebrochen.

Trotz einer gewissen Glätte des Gesichtes, die durch den Guß bedingt ist, besitzt das Porträt durch seinen melancholischen Ausdruck und durch die virtuose Behandlung des Wachses, die aufwendige Kleidung sowie die ausgewogene,

kühle Farbigkeit einen besonderen Reiz. Die Identifizierung geht wahrscheinlich auf eine Familienüberlieferung zurück und ließ sich bisher nicht bestätigen. Die Datierung um 1790 dürfte in Anbetracht der Kleidung zutreffend sein.

Literatur: Pyke 1981, S. 53 (als Augusta Koch von Wolfenbüttel).

JL

BLM 7

Norddeutschland, Ende 18. Jahrhundert

BILDNIS EINER UNBEKANNTEN

(Gegenstück zu Kat. Nr. BLM 8)

Braunschweigisches Landesmuseum, Inv. Nr. VM 7084
Erworben 1914 als Geschenk von Pastor Rieffenstahl, Orts-
hausen.

Rahmenmaße: H. 16,3 cm. B. 13,4 cm, T. 4,6 cm; H. der
Büste: ca. 12,5 cm.

Das halbfigurige Brustbild zeigt eine junge, fast kindlich wirkende Frau im Profil nach rechts. Sie trägt ein grünes, eng anliegendes Seidenkleid, das an den Schultern mit einer dunklen Borte verziert ist. Ihr weites Dekolleté bedeckt ein in Falten gelegtes helles Tuch, das unter der Brust in einer Schleife endet. Die hohe Taille wird durch ein dunkles, ebenfalls zur Schleife gebundenes Band betont. Ihren Ausschnitt schmückt ein kleines Blumensträußchen, am Hals trägt sie eine Kette aus Goldflitter. Kurze, sorgfältig gekämmte Locken und eine Perlenschnur rahmen ihr Gesicht, die hellen Haare fallen unterhalb eines kleinen Kammes im Nacken lang herab und werden an den Spitzen durch ein Band zusammengehalten.

Relief aus gefärbtem und bunt bemaltem Wachs, gegossen, auf einer rechteckigen, blau gestrichenen Holztafel. Die Kleidung aus Seide, der Schmuck aus Goldflitter und Perlen. Unter Glas in einem rechteckigen Kastenrahmen aus schwarz gestrichenem Holz mit einer nach oben herausziehbaren Glasscheibe, die Profile an der Vorderseite vergoldet.

Auf der Rückseite vermutlich von späterer Hand die Beschriftung: *Franziska Amalie Juliane Richter / Tochter des Amtmannes / Gerhard Kotzebenn, / Fürstenberg / *26. 8. 1738.*



BLM 7

Der Rahmen in den Gehrungen leicht verzogen.

Die Identifizierung der Dargestellten mit Franziska Amalie Juliane Richter, die schon von Karl Steinacker bezweifelt wurde,¹ ist sehr fraglich, da die Kleidung der Mode aus den beiden letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts entspricht. Zu dieser Zeit wäre Franziska Amalie Juliane Richter, die 1738 in Fürstenberg als Tochter des Amtmanns Gerhard Christian Kotzebue geboren wurde und 1760 Friedrich Wilhelm Richter heiratete, bereits 50 Jahre alt gewesen. Im Braunschweigischen Landesmuseum wird ein 1760 von Johann Andreas Quensen geschaffenes Gemälde mit ihrem Bildnis aufbewahrt (Inv. Nr. VM 7093).²

Die Datierung in das ausgehende 18. Jahrhundert wird auch durch die beiden Wachsreliefs mit den Bildnissen eines Paares in Braunschweiger Privatbesitz gestützt. Diese stimmen in Kleidung und Haartracht bis auf geringfügige Varianten mit den Pendants im Braunschweigischen Landesmuseum überein. Sie sind von einem bisher nicht weiter faßbaren, vielleicht in Magdeburg tätigen Bossierer namens Fohler signiert und 1798 datiert.

Beide Bildnisse gehören zu einem gegen Ende des 18. Jahrhunderts weit verbreiteten Typus. Die gegossenen Formen, die meist nicht nachmodelliert sind, wirken stereotyp und weisen auf einen handwerklich orientierten Bossierer. Wie auch bei den nachfolgenden Werken (Kat. Nr. BLM 9–11) spricht die Verwendung von sehr einfachen Kastenrahmen und die vergleichsweise billige Methode der farbigen Bemalung des Holzgrundes für eine auf Massenproduktion eingestellte Werkstatt. Diese Arbeiten haben kaum individuelle Züge und erlauben deshalb auf stilistischer Basis weder die Zuschreibung an einen Bossierer noch eine genaue Lokalisierung.



BLM 8

JL

¹ Vermerk in der Kartei des Braunschweigischen Landesmuseums.

² Teichmann-Knauer 1992, S. 91.

BLM 8

Norddeutschland, Ende 18. Jahrhundert

BILDNIS EINES UNBEKANNTEN

(Gegenstück zu Kat. Nr. BLM 7)

Braunschweigisches Landesmuseum, Inv. Nr. VM 7083
Erworben 1914 als Geschenk von Pastor Rieffenstahl, Ortschaften.

Rahmenmaße: H. 16,3 cm. B. 13,4 cm, T. 4,6 cm; H. der Büste: ca. 12,5 cm.

Das halbfigurige Brustbild zeigt einen jungen Mann im Profil nach links. Der Dargestellte trägt einen enganliegenden schwarzen Rock über einer geblühten, mit Flitter besetzten Seidenweste, in deren Halsausschnitt eine rotweiß karierte Halsbinde und ein helles Jabot aus Wachs sichtbar werden. Sein hellbraunes, weiß gepudertes Haar aus Wachs ist seitlich zu einer Rolle gekämmt, während es am Hinterkopf glatt herabfällt und von einer Schleife zusammengehalten wird.

Relief aus gefärbtem und bunt bemaltem Wachs, gegossen, auf einer rechteckigen, blau gestrichenen Holztafel. Die geblühte Weste aus Seide. Unter Glas in einem rechteckigen Kastenrahmen aus schwarz gestrichenem Holz mit einer nach oben herausziehbaren Glasscheibe, die Profile an der Vorderseite vergoldet.

Ein Riß am Hals geklebt. Am Rock wohl ursprünglich Tressen, auf der Oberfläche des Rockes Reste von gelbem Staub. Der Rahmen auf der Rückseite gerissen.

Wie bei dem als Pendant geschaffenen weiblichen Bildnis ist die Identifizierung des Dargestellten fraglich. Aufgrund der Kleidung sind beide Reliefs in das ausgehende 18. Jahrhundert zu datieren, und dies steht im Widerspruch zu den Lebensdaten der in einer vermutlich späteren Beschriftung (Kat. Nr. BLM 7) genannten Personen. Der mit Franziska Amalie Juliane verheiratete Friedrich Wilhelm Richter wurde 1727 in Halle/Saale geboren. Seit 1760 war er als Prior in Amelungsborn, später dann als Rektor der Klosterschule in Holzminde tätig. 1777 wurde er zum Superintendenten in Lichtenberg ernannt, 1784 zum Generalsuperintendenten in Braunschweig. Dort starb er 1791. Ein um 1760 entstandenes Gemälde im Braunschweigischen Landesmuseum (Inv. Nr. VM 7094) zeigt ein Porträt Friedrich Wilhelm Richters.¹

JL

¹ Teichmann-Knauer 1992, S. 91.



BLM 9

BLM 9

Norddeutschland, Ende 18. Jahrhundert

BILDNIS EINES UNBEKANNTEN

Braunschweigisches Landesmuseum, Inv. Nr. ZG 3271 (1)
Erworben 1933 als Vermächtnis von Dr. Paul Zimmermann.
Rahmenmaße: H. 14,4 cm, B. 11,5 cm, T. 3,4 cm; H. der Büste: ca. 10 cm.

Das halbfigurige Brustbild zeigt einen unbekannten Mann im Profil nach links. Der Dargestellte trägt über einem schwarzen Gewand einen schwarzseidenen Überwurf mit Knöpfen auf der Schulter und auf der Brust eine unter dem linken Arm verknötete Schärpe. Eine Kette aus ineinandergedrehten, mit Gold umwickelten Fäden liegt um seinen Hals. Auf dem halblangen, glatten grauen Haar sitzt eine runde Kappe aus schwarzem Samt.

Relief aus gefärbtem und bunt bemaltem Wachs, gegossen, auf einer rechteckigen, blau gestrichenen Holztafel. Die Kleidung aus schwarzer Seide, Samt und Goldfäden. Unter einer nach oben herausziehbaren Glasscheibe in rechteckigem Kastenrahmen aus Holz; innen blau, außen schwarz gestrichen, die Profile an der Vorderseite ursprünglich vergoldet.

Zwei der Wachsknöpfe auf der Schulter fehlen. Der Armabschnitt etwas bestoßen. Der Rahmen stark verzogen.

Bisher ließ sich nicht feststellen, wen das Bildnis darstellen könnte. Die Kleidung läßt vermuten, daß es sich um einen Angehörigen des geistlichen Standes handelt.

JL



BLM 10

BLM 10

Norddeutschland, Ende 18. Jahrhundert

BILDNIS EINES UNBEKANNTEN

Braunschweigisches Landesmuseum, Inv. Nr. ZG 3271 (2)
Erworben 1933 als Vermächtnis von Dr. Paul Zimmermann.
Rahmenmaße: H. 16,5 cm, B. 13,1 cm, T. 4 cm; H. der
Büste: ca. 10,5 cm.

Das Brustbild zeigt einen unbekannten Mann im Profil nach rechts. Der Porträtierte hat halblanges, glattes, graues Haar und trägt einen hochgeschlossenen schwarzen Rock und einen über den Rücken herabfallenden Seidenmantel in der gleichen Farbe. Um den Hals liegt ein gelbes Seidenband mit einem Anhänger, vielleicht der Insignie eines Ordens, dessen Motive nicht mehr zu erkennen sind.

Relief aus gefärbtem und bunt bemaltem Wachs, gegossen, auf einer rechteckigen, blau gestrichenen Holztafel. Die Kleidung aus schwarzer und gelber Seide. Unter einer nach oben herausziehbaren Glasscheibe in rechteckigem Kastenrahmen aus Holz; innen blau, außen schwarz gestrichen, die Profile an der Vorderseite ursprünglich vergoldet.

Am Hals ein geklebter Bruch, der Anhänger fragmentarisch erhalten. Die Rückwand des Rahmens gespalten.

Literatur: Pyke 1981, S. 56.

JL



BLM 11

BLM 11

Deutschland, 1828 ?

BILDNIS EINES UNBEKANNTEN

Braunschweigisches Landesmuseum, Inv. Nr. ZG 3310 d
Erworben 1934 als Geschenk des Amtsgerichtsrates Köhler, Stadtoldendorf.

Rahmenmaße: H. 14,5 cm, B. 13 cm, T. 4,7 cm; H. der
Büste: ca. 10,5 cm.

Das Brustbild zeigt einen bislang nicht identifizierten Mann mittleren Alters im Profil nach links. Über einem rotweißgestreiften Hemd mit einem kurzen Jabot trägt der Dargestellte einen schwarzen Rock mit großen Knöpfen. Das schwarzbraune Haar ist kurzgeschnitten, eine lange Kotelette zierte das Gesicht.

Relief aus gebleichtem, gefärbtem und bemaltem Wachs, gegossen und bossiert, auf einer blau gestrichenen Holztafel. Unter einer seitlich herausziehbaren Glasscheibe in rechteckigem Kastenrahmen aus schwarz gestrichenem Holz. Auf der Rückseite in Tinte die möglicherweise originale Beschriftung: *Frick 1828*.

Die Büste lose. Am Hals ein Bruch, das Jabot stark beschädigt, zwei Ecken des Kragens abgebrochen. In der Rückwand des Rahmens zwei Risse.

Es ist zu vermuten, daß sich die Beschriftung *Frick 1828* auf den Dargestellten bezieht, der aber bisher nicht identifiziert werden konnte.¹ Der Überlieferung zufolge stammt das Relief aus der Familie Bebenroth in Braunlage.²

Literatur: Pyke 1981, S. 56.

JL

¹ Es ist unwahrscheinlich, daß es sich um ein Bildnis des braunschweigischen Hofrates A. P. Frick handelt, dessen Bildnis als Biskuitmedaillon im Preiskurant der Fürstenberger Porzellanmanufaktur nach einem Modell von Johann Christian Rombrich für das Jahr 1784 aufgeführt ist. Scherer 1909, S. 246, Nr. 81 und Ducret, Bd. II, 1965, S. 264, Nr. 81, mit dem Zusatz: *Hofrath Nr. 2*.

² Vermerk in der Kartei des Braunschweigischen Landesmuseums.

BLM 12

Deutschland, 1. Drittel 19. Jahrhundert

BILDNIS EINER UNBEKANNTEN

Braunschweigisches Landesmuseum, Inv. Nr. VM 7512 b
Erworben 1946 als Nachlaß von Dr. Karl Steinacker, Braunschweig.

Rahmenmaße: Dm. 14 cm, T. 3,7 cm; H. der Büste: ca. 8,5 cm.

Das Brustbild zeigt eine bisher unbekannte Dame im Profil nach links. Das sehr individuell aufgefaßte Bildnis mit dem etwas vollen Gesicht, den kurzen Locken und dem zarten, elegant vom Kopf über die Schulter herabfallenden Schleier, der den runden Ausschnitt des Kleides halb verdeckt, ist von großer Feinheit und verleiht der dargestellten reiferen Dame vornehme Würde. Sie trägt ein weit ausgeschnittenes Kleid aus dünnem Stoff.

Relief aus gebleichtem, gelblich-weißem Wachs, bossiert, auf einer runden, mit kornblumenblauem Papier hinterlegten Glasplatte. Unter Glas in einem runden Rahmen, an der Vorderseite eine gepreßte Profilleiste aus Messing. Außen- und Rückseite des Rahmens beklebt mit grün geblütem Papier (Anfang 19. Jahrhundert).



BLM 12

Mehrere Risse in Haar und Schleier, der im Nacken etwas ausgebrochen ist.

Die Farbzusammenstellung von weißem, teilweise transparentem Wachs auf blauem Grund steigert die Wirkung des Reliefs. In der eingeschränkten Farbigkeit und dem Verzicht auf eine farbige Behandlung des Inkarnates ist, wie bei den Arbeiten von Leonhard Posch (1750–1831, vgl. Kat. Nr. BLM 13–15), der Einfluß der Porträtmedaillons aus blau-weißer Jasperware der Manufaktur Josiah Wedgwoods (1730–1795) in Etruria wirksam.

JL

LEONHARD POSCH

1750 im Zillertal in Tirol geboren, wurde Leonhard Posch 1766 bei dem Hofbildhauer Johann Baptist Hagenauer (1732–1810) in Salzburg in die Lehre gegeben, dem er 1774 nach Wien folgte, um an der skulpturalen Ausstattung des Parkes von Schloß Schönbrunn mitzuarbeiten. Eine schwere Krankheit zwang ihn, sich auf das Wachsbossieren und Arbeiten mit Gips zu beschränken. Seine Bildnisreliefs waren bald berühmt. Posch schuf jedoch auch teilweise lebensgroße Wachsskulpturen. Graf Josef Deym von Stritz (1750–1804), der es nach einem Duell vorzog, sich Josef Müller zu nennen, stattete sie für das von ihm gegründete erste Wachsfigurenkabinett in Wien mit Glasaugen, echtem Haar und Kleidung aus, um eine möglichst realistische Wirkung zu erreichen. Das Kabinett gehörte bald zu den Sehenswürdigkeiten der Stadt, als außergewöhnliche Attraktion galt vor allem das *Schlafzimmer der Grazien*, deren Wirkung sich erst beim Klang von Musikstücken von Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791) aus Automaten in ganzer Vollkommenheit entfaltete. Posch und Mozart waren Jugendfreunde aus den gemeinsamen Jahren in Salzburg. Das 1788 entstandene Profilbildnis Mozarts, in zahlreichen Ausformungen in Wachs und Gips verbreitet, gehörte nach Constanze Mozart zu den treffendsten Porträts des Komponisten.

Die Bildnisse der kaiserlichen Familie von Posch und Müller fanden solchen Anklang, daß beide 1793 nach Neapel gesandt wurden, um die Königsfamilie zu porträtieren. Das Bildnis König Ferdinands IV., von einem fast verletzenden Realismus, hat sich in Wien erhalten. Posch fertigte daneben in Neapel Abgüsse von berühmten Skulpturen der Antike an. Nach Wien zurückgekehrt, hat er sich, wie er in seiner Autobiographie schreibt, auch mit *mechanischen Spielereien* beschäftigt, wobei ihm zustatten kam, daß er aus Liebhaberei auch das Uhrmacherhandwerk erlernt hatte. Zusammen mit einem Kompagnon namens Busch veranstaltete er in den folgenden Jahren *optisch mechanische Vorstellungen mit beweglichen Figuren*. Da der Erfolg ausblieb, zogen beide 1803 nach Hamburg, ein Jahr später nach Berlin. Hier trennte sich Posch von Busch, um sich ausschließlich dem kleinplastischen Porträt zu widmen. 1810 versuchte Posch sein Glück in Paris und fand in Dominique Vivant Denon (1747–1825), dem Sammler, Schriftsteller, bedeutenden Medailleur der napoleonischen Ära und

Direktor des Musée Napoléon, einen Gönner. Nach der Abdankung Napoleons lehnte Posch eine Einladung von Kaiser Franz I. nach Wien ab und kehrte nach Berlin zurück. Von vielen Persönlichkeiten des Berliner Hofes und des Bürgertums schuf er Bildnismodelle, die in der Königlichen Münze, der Eisengießerei und der Porzellanmanufaktur ausgeführt wurden. Gleichzeitig lehrte er an der Akademie der Künste. Bis auf einen kurzen Aufenthalt in Weimar im Jahr 1827, wo er auf Einladung von Herzog Karl August den Hof und vor allem Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) porträtierte, lebte er bis zu seinem Tode 1831 in Berlin. Vier Jahre zuvor hatte Posch eine kurze Autobiographie verfaßt.

Literatur: Forrer, Bd. IV, 1909, S. 669 ff., Bd. VIII, 1930, S. 194 – Lenz 1918 – Thieme-Becker, Bd. XXVII, 1933, S. 293 – Frede 1958 – Kurz 1968 – Pyke 1973, S. 114 – Schmidt 1981 – Sommer 1994 – Forschler 1997 – Forschler-Tarrasch 1999.

JL/SKL

BLM 13

LEONHARD POSCH (1750–1831)
Berlin, 1828

BILDNIS DES GUSTAV REICHARDT (1797–1884) ?

Braunschweigisches Landesmuseum, Inv. Nr. VM 5029 c
Erworben 1909 als Geschenk von August Vasel, Beierstedt.
Rahmenmaße: Dm. 10 cm, T. 1,7 cm, H. der Büste: ca. 7 cm.

Die Büste zeigt vermutlich den Musiker Gustav Reichardt im Profil nach links. Die stark gebogene Nase, die energische Mundpartie und die modische, kurze Haartracht verleihen den Zügen des Dargestellten einen Ausdruck von Entschlossenheit.



BLM 13

Flachrelief aus blaßrotem Wachs, gegossen, auf einer runden, mit kornblumenblauem Papier unterlegten Glasplatte. Am Büstenabschnitt eingeritzt die Signatur *Posch f.* Gegossener und ziseliertes Messingrahmen mit konvexer Verglasung und originalem Aufhänger.

Die Rückseite mit graublauem Papier beklebt und beschriftet: *Nr. 3 / am Halsabschnitt / Posch f. / Auf Nr. 2 steht hinten geschrieben: Professor Posch / ? / 1830.*

Für die Porträtmedaillons von Posch aus Wachs ist die Farbigekeit – blaßrotes Wachs auf blauem Grund – sehr charakteristisch. Otto Kurz wies darauf hin, daß der Künstler wohl an die damals hochgeschätzten Arbeiten aus der Manufaktur Josiah Wedgwoods (1730–1795) anknüpfte, in der sowohl Bildnisse wie Motive aus der antiken Geisteswelt, aber auch anspruchsvolles Geschirr in verschiedenfarbigem Relief in Nachahmung antiker Kameen hergestellt wurden.¹ Auch aus Gips fertigte Posch Reliefs auf blau, rosa, grün und braun getöntem Grund.²

Das Relief ist identisch mit einer Gipsabformung im Münzkabinett der Staatlichen Museen Berlin; dort befindet sich auch das Gipsnegativ aus dem Werkstattnachlaß des Künstlers.

Einem Vermerk in der Berliner Kartei zufolge handelt es sich um den Musiker und Komponisten Gustav Reichardt, der 1797 in Vorpommern geboren wurde. Nach einem kurzen Theologie-Studium war er als Musiker in Berlin tätig und unterrichtete auch am preußischen Königshaus. Für die von ihm mitgestiftete Berliner Liedertafel komponierte er zahlreiche Chorlieder; berühmt wurde seine Vertonung des Gedichtes *Was ist des Deutschen Vaterland* von Ernst Moritz Arndt (1769–1860). Reichardt wurde 1850 zum königlichen Musikdirektor ernannt und starb 1884 in Berlin.

Literatur: Forschler-Tarrasch 1999, S. 173, Nr. 200.

JL/SKL

¹ Kurz 1968, S. 327.

² Menadier 1908/09, S. 247; Schmidt 1981, S. 81; Sommer 1994, S. 2664 f.; Forschler 1997, S. 206 ff.

BLM 14

LEONHARD POSCH (1750–1831)
Berlin, 1830 ?

BILDNIS EINER UNBEKANNTEN
(Gegenstück zu Kat. Nr. BLM 15)

Braunschweigisches Landesmuseum, Inv. Nr. VM 5029 b
Erworben 1909 als Geschenk von August Vasel, Beierstedt.
Rahmenmaße: Dm. 10 cm, T. 1,7 cm, H. der Büste: ca. 8 cm.

Das Brustbild zeigt eine ältere, unbekannte Frau im Profil nach rechts. Die Dargestellte trägt ein hochgeschlossenes Kleid mit einem großen Schulterkragen, darunter eine Bluse mit einem am Rand gefälzten Kragen und tief angesetzten,



BLM 14

bauschigen Ärmeln. Auf der sorgfältigen Lockenfrisur eine große, gerüschte und unter dem Kinn gebundene Haube. Ein um die Schultern geschlungener Mantel verdeckt den Büstenabschnitt.

Flachrelief aus blaßrotem Wachs, gegossen, auf einer runden, mit grauem Papier unterlegten Glasplatte. Gegossener und zisellierter Messingrahmen mit konvexer Verglasung und originalem Aufhänger. Die Rückseite mit blaßblauem Papier beklebt und in brauner Tinte beschriftet: *Nr. 2*, darunter in Kopierstift: *1830 / Professor v. (?) Posch*.

Das Relief ist identisch mit einer Gipsabformung im Münzkabinett der Staatlichen Museen Berlin, die aus dem Werkstattnachlaß des Künstlers stammt.

Literatur: Forschler-Tarrasch 1999, S. 329, Nr. 819.

JL/SKL

BLM 15

LEONHARD POSCH (1750–1831)
Berlin, 1830 ?

BILDNIS EINES UNBEKANNTEN
(Gegenstück zu Kat. Nr. BLM 14)

Braunschweigisches Landesmuseum, Inv. Nr. VM 5029 a
Erworben 1909 als Geschenk von August Vasel, Beierstedt.
Rahmenmaße: Dm. 10 cm, T. 1,7 cm, H. der Büste: ca. 7 cm.

Das Brustbild zeigt einen bislang unbekannten älteren Mann im Profil nach links. Der Dargestellte trägt einen doppelreihigen Rock mit hohem Kragen, in dessen Halsaus-



BLM 15

schnitt eine breite Halsbinde sichtbar wird. Den Büstenabschnitt verdeckt ein um die Schultern gelegter Mantel.

Flachrelief aus blaßrotem Wachs, gegossen, auf einer runden, mit grauem Papier unterlegten Glasplatte. Gegossener und zisellierter Messingrahmen mit konvexer Verglasung und originalem Aufhänger. Die Rückseite mit blaßblauem Papier beklebt und in brauner Tinte beschriftet: *Nr. 1* ... [unleserlich], darunter in Kopierstift: *1830*.

Unterhalb des Ohres ein fast horizontal verlaufender Riß. Die Haare auf dem Scheitel etwas beschädigt. Im Hintergrund kleine Risse.

Die Übereinstimmung in Größe, Material, Farbigkeit und Komposition sowie die gemeinsame Provenienz sprechen dafür, daß die beiden Medaillons Gegenstücke sind. Sie entsprechen einem Bildnistypus, den Leonhard Posch häufig verwendet hat.¹ Stilistisch sind die beiden Reliefs den gesicherten Arbeiten des Künstlers eng verwandt, sie zeigen jedoch eine weichere Modellierung, etwa auch im Vergleich zu dem signierten Bildnismedaillon des Braunschweigischen Landesmuseums, (Kat. Nr. BLM 12). Das Relief ist identisch mit einer Gipsabformung im Münzkabinett der Staatlichen Museen Berlin, die aus dem Werkstattnachlaß des Künstlers stammt.

Literatur: Forschler-Tarrasch 1999, S. 288, Nr. 629.

JL/SKL

¹ Lenz 1918, Abb. 9, 13, 18, 19, 22 und viele andere Beispiele.



BLM 16

BLM 16

Braunschweig, um 1835

BÜSTE DES HERZOGS WILHELM VON BRAUNSCHWEIG-LÜNEBURG (1806–1884)

Braunschweigisches Landesmuseum, Inv. Nr. VM 5156
Erworben 1909 von H. Scholz, Braunschweig.
Maße: H. der Büste 14,8 cm, B. 14 cm, T. 7 cm.

Die vollplastische Büste zeigt Herzog Wilhelm nahezu frontal ausgerichtet, sein Kopf ist leicht nach rechts geneigt. Er ist in einen Uniformrock mit hohem Kragen und Epauletten gekleidet. An der Brust ist ein Ordensstern befestigt, vermutlich das Kreuz des von ihm gestifteten Ordens Heinrichs des Löwen.¹ Er trägt kurze Locken und einen Lippenbart.

Hohlguß aus honiggelbem Wachs. Ursprünglich unter einem Glassturz auf einem mit rotem Samt bespannten hölzernen Sockel, der auf vier Kugelfüßen steht.

Die Oberfläche zeigt stellenweise einen weißlichen Belag.

Das Alter, die Kleidung und die Haartracht des Herzogs legen eine Entstehung um 1835 nahe. Weitere Abgüsse aus derselben Form haben sich weder in Wachs noch in anderem Material nachweisen lassen.

Herzog Wilhelm wurde 1806 als zweiter Sohn des Herzogs Friedrich Wilhelm von Braunschweig-Lüneburg und seiner Gemahlin Marie Prinzessin von Baden in Braunschweig geboren. Er verbrachte seine Kindheit in England und nahm 1823 in Göttingen das Studium auf. Danach war er bis 1828 als Gardeoffizier in Berlin tätig. Als sein älterer Bruder, Herzog Karl II., 1830 während der Revolution seinen Thron verlor und verjagt wurde, wurde Wilhelm mit Zustimmung der Minister die Vollmacht übertragen. Im folgenden Jahr übernahm er als Generalgouverneur die Regierung. In mehr als fünfzig Regierungsjahren führte er das durch die napoleonischen Kriege verarmte Land zu neuem Wohlstand und prägte durch zahlreiche Neubauten das Stadtbild in Braun-

schweig. Da die Erbfolgerechte nie geklärt worden waren, konnte Herzog Wilhelm keine standesgemäße Ehe eingehen, so daß mit seinem Tode im Jahre 1884 das jüngere Haus Braunschweig erlosch.²

Literatur: Römer 1979, S. 34, Nr. 258.

JL

¹ Vgl. Nimmergut 1997, S. 53 ff.

² Zur Biographie zuletzt: Kiekenap 2000.

BLM 17

Deutsch, 1. Hälfte 19. Jahrhundert

BÜSTE EINES UNBEKANNTEN

Braunschweigisches Landesmuseum, Inv. Nr. VM 7571
Erworben 1946 als Nachlaß von Dr. Karl Steinacker, Braunschweig.

Maße: H. der Büste 10 cm, B. 6,2 cm, T. 3,7 cm.

Die Büste zeigt einen Mann mit etwas zur Seite gewendetem Kopf und zum Sprechen geöffnetem Mund. Sein Oberkörper ist in grüne Seide eingenäht. Der Dargestellte trägt volles, langes Haar und einen Backenbart. Auf dem Kopf ist ein ringförmiger Wulst befestigt.

Vollplastische Büste aus farbigem Wachs. Der Kopf gegossen aus bräunlichem Wachs, Haar- und Bartpartie aus schwarzbraunem Wachs anbossiert. Die Büste ist sehr summarisch aus bräunlichem Wachs modelliert. Die großen, schwarzbraunen Augen erhalten durch Lack ihren Glanz. Die Lippen und Augenbrauen rot beziehungsweise schwarz-



BLM 17

braun bemalt. In der Mitte des aus hellem Wachs modellierten Wulstes auf dem Kopf ein Loch.

Der Kopf wohl neu an der Büste befestigt. Am Hals ein Riß, die Oberfläche des Gesichtes etwas zerkratzt. Der Wulst auf dem Kopf ist wohl nachträglich hinzugefügt, vielleicht um etwas auf dem Kopf zu befestigen.

Vermutlich gehörte die Büste zu einer Ganzfigur, deren Glieder aus einem anderen Material bestanden. Aufgrund der transitorischen Haltung und Mimik ist zu vermuten, daß die Figur in einen szenischen Zusammenhang gehörte.

JL

BLM 18

Deutsch, Mitte 19. Jahrhundert

MODELL FÜR EINE BÜSTE DES HERZOGS WILHELM VON BRAUNSCHWEIG-LÜNEBURG (1806–1884)

Braunschweigisches Landesmuseum, Inv. Nr. VM 6671
Erworben 1913 von dem Althändler Riechers, Braunschweig.

Maße: H. 13,8 cm (mit Sockel), B. 6 cm, T. 4 cm.



BLM 18

Die auf einem runden, eingezogenen Sockel angebrachte Büste zeigt Herzog Wilhelm von Braunschweig-Lüneburg in Husarenuniform und mit hoher Schirmmütze. Der etwas aus der Frontalansicht nach rechts gewendete Kopf ist leicht erhoben, sein Blick geht nach oben. Er trägt einen gestutzten Vollbart; auf seiner linken Brust ist ein Ordensstern befestigt. Ein rechteckiges Feld unter dem Büstenabschnitt trägt die eingeritzte Inschrift *Wilh. Herzog v. Br.*

Vollplastische, in sechs Formstücken modellierte Büste aus rotbraunem Wachs. Auf der Rückseite der Büste eingeritzt: *J. 30,0.*

Da das Modell aus Teilformen zusammengesetzt ist, war es für eine Ausführung in Gußtechnik bestimmt. Ein Bronzeexemplar der Büste hat sich in Braunschweiger Privatbesitz erhalten.

Möglicherweise wurde das Modell 1856 anlässlich des 25jährigen Regierungsjubiläums des damals fünfzigjährigen Herzogs angefertigt.

Zur Biographie des Herzogs siehe Kat. Nr. BLM 16.

JL

BLM 19

Deutsch, Ende 19./Anfang 20. Jahrhundert

BILDNIS EINES UNBEKANNTEN

Braunschweigisches Landesmuseum, Inv. Nr. ZG 1980
Erworben 1919 als Geschenk von Albrecht Karts, Braunschweig.

Maße: H. des Kopfes 10,5 cm

Dargestellt ist der Kopf eines bärtigen Mannes mit leicht geöffnetem Mund und breiter Nase. Er trägt kurzes, seitlich gescheiteltes Haar, einen Oberlippenbart und einen spitzen Kinnbart. Der Kopf ist eingesetzt in einen breiten, kragenartig wirkenden Wulst aus Wachs.

Vollplastischer Kopf, aus braunrotem Wachs auf einen Holzstab modelliert.



BLM 19

Die Oberfläche an der rechten Wange des Dargestellten bestoßen, an der Stirn zwei Risse. Stark verschmutzt.

Die sehr summarische und skizzenhafte Behandlung der Physiognomie und vor allem die Tatsache, daß der Kopf ohne Büste auf einen langen Stab modelliert ist, sprechen dafür, daß es sich um einen Bozzetto für eine in größerem Maßstab auszuführende Büste handelt.

JL

Nachtrag

LUDWIG HAGBOLT

Der Künstler wurde 1784 in Köln geboren; dort wurde sein Bruder Jacob Hermann Hagbolt (1775–1849) Schüler des bekannten Wachsbossiers Caspar Bernhard Hardy (1726–1819). Während Jacob später in Amsterdam und London als Modelleur, Maler und Zeichner tätig war und auch lebensgroße Wachsfiguren gestaltete, blieb Ludwig Hagbolt zeitlebens in Köln. Er schuf zahlreiche Wachsporträts,

vor allem Profilbildnisse berühmter Kölner Persönlichkeiten, die bei den Zeitgenossen großen Anklang fanden. Er starb 1846 in Köln.

Literatur: Merlo 1850, S. 158 – Thieme-Becker, Bd. XV, 1922, S. 452 – Pyke 1973, S. 62.

SKL



BLM 20

BLM 20

LUDWIG HAGBOLT (1784–1846)
Köln, um 1810

BILDNIS DES KÖNIGS FRIEDRICH II. VON PREUSSEN
(1712–1786)

Braunschweigisches Landesmuseum, Inv. Nr. LMB 33526
Erworben 2002 im Kunsthandel Berlin; aus einer Privatsammlung in Süddeutschland.

Rahmenmaße: H. 19,6 cm, B. 19,2 cm, T. 3,5 cm; H. der Büste ca. 8,5 cm.

Der preußische König Friedrich II. ist als Brustbild im Profil nach rechts dargestellt. Er trägt einen Uniformrock mit spitzen, umgelegtem Kragen, ein Hemd mit plissiertem Jabot und eine Halsbinde. Seinen Kopf bedeckt ein tief in die Stirn gezogener Dreispitz mit seitlicher Hutschleife. Das Gesicht zeigt die charakteristische Physiognomie mit einer langen, spitzen Nase mit ausgeprägter Nasenfalte, einem schmallippigen Mund und einem relativ kleinen Kinn. Auch die Frisur mit den seitlichen Lockenrollen und einem lang herabhängenden, schmal umwickelten Nackenzopf ist kennzeichnend für PorträtDarstellungen Friedrichs II.

Relief aus gebleichtem, elfenbeinfarbenen Wachs, bossiert, auf einer runden, schwarz hinterlegten Glasplatte. Unter Glas in einem quadratischen, vergoldeten Holzrahmen (nicht original). Auf der Rückseite oben beschriftet in Bleistift: *Jakob Hagbolt*. Darunter ein aufgeklebtes, rechteckiges Papierschild mit der Inschrift: *Jakob Hagbolt (Hagbolt), Wachsbossierer, geb. 1775 in Uerdingen, gest. 1849 in Köln. Schüler von Hardy, ab 1802 in Amsterdam, Profilbildnisse, noch 1820 zu verzeichnen. Darunter in Bleistift: Bruder Ludwig Hagbolt, geb. 1784, gest. 1846 in Köln. Am unteren Rand in Bleistift: Diese Angaben von Dr. Eich, Stadel, Ffm. 13.12.78. Am Bürstenabschnitt die eingeritzte Signatur: L. Hagebolt fec.*

Zur Biographie des preußischen Königs Friedrich II. siehe Kat. Nr. BLM 1.

Das qualitativvolle Wachsrelief ist nach dem Tod des Königs entstanden; das scharf geschnittene Profilbildnis ist zurückzuführen auf einen Darstellungstypus, der entscheidend von Daniel Nikolaus Chodowiecki (1726–1801) geprägt wurde: Bereits 1772 in einer Gouache zeigte er die Figur des preußischen Königs zu Pferde in Seitenansicht.¹ Bekannt wurde diese Darstellung durch die 1777 entstandene Radierung *Die Wachtparade*, die Chodowiecki selbst mehrfach wiederholte.² Das Motiv des reitenden Friedrich II. in strengem Profil mit gebeugtem Kopf wurde in der Folgezeit in großer Zahl in Stichen reproduziert.³ Bis weit in das 19. Jahrhundert war das Profilporträt als isoliertes Brustbild die meistkopierte Darstellung des preußischen Königs.⁴ Das von Chodowiecki geschaffene Bildnis wurde auch von Johann Caspar Lavater in die *Physiognomische Fragmente* aufgenommen.⁵

Die anhaltende Popularität Friedrichs II. führte zur Anfertigung unzähliger Porträts in der Malerei, in der Graphik, in der Skulptur und in der Münzen- und Medaillenkunst. 1785 schuf Johann Georg Müller († 1798) in der Königlichen Porzellanmanufaktur in Berlin ein Bildnisrelief aus Biskuitporzellan, das den preußischen König in einer idealisierten Darstellung ebenfalls im Profil nach rechts, jedoch ohne Kopfbedeckung, zeigt.⁶

Auch im 19. Jahrhundert dauerte die volkstümliche Verehrung und die Legendenbildung um die Gestalt des „Alten Fritz“ an. Daher entstand zahlreiche posthume Porträts, die auch durch mehrere Wettbewerbe für ein Denkmal des preußischen Königs neue Anregungen erfuhren.

Literatur: Aukt. Kat. Berlin 2001, Nr. 1773.

SKL

¹ Ausst. Kat. München 1992, S. 112 f., Nr. 35.

² Campe 1958, S. 25, Abb. XVII; Bauer 1982, Nr. 409–413; Hüneke 1997/98, S. 69, Abb. 12.

³ Vgl. Campe 1958, S. 13 f., S. 93, Abb. 111–119; Schawe 1992, S. 383; Hüneke 1997/98, S. 68 f.

⁴ Vgl. Campe 1958, S. 94 f., Abb. 120–137.

⁵ Campe 1958, S. 40, S. 94, Abb. 121; Ausst. Kat. Berlin 1986, S. 16.

⁶ Hüneke 1997/98, S. 69 f., Abb. 14.

Literaturverzeichnis

Adhémar 1978

Jean Adhémar, Les Musées de cire en France, Curtius, le „Banquet Royal“, les têtes coupées, in: Gazette des Beaux-Arts, ser. 6, 92, 1978, S. 203–214

Andratschke 1997

Thomas Andratschke, Die Kunstkammer Ferdinand Albrechts zu Bevern, in: Wissenschaftliche Zeitschrift des Braunschweigischen Landesmuseums, Bd. 4, 1997, S. 61–86

Andreae 1978

Bernhard Andreae, Römische Kunst, 3. Auflage Freiburg 1978

Angeletti 1980

Charlotte Angeletti, Geformtes Wachs. Kerzen, Votive, Wachsfiguren, München 1980

Anonym 1802

Fragmente von Reisen in Ober- und Niedersachsen von 1778 bis 1782, in: Neues deutsches Magazin, Mai 1802, S. 51–65, Juni 1802, S. 1–22

Avalon 1939

Jean Avalon, Nicolas Ferry dit Bébé, nain du roi Stanislaus Leczinski, duc de Lorraine, in: Aesculape, 29, 1939, S. 107–113

Avery 1987

Charles Avery, Giambologna. The Complete Sculpture, Oxford 1987

Bachmann 1953

Erich Bachmann, Einige unveröffentlichte Elfenbeine aus dem Anfang des 18. Jahrhundert, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, XV, 1953, S. 134–144

Badiani/Visonà 1988

Gabriele Badiani/Mara Visonà, Per Giovanni Francesco Pieri (1699–1773), in: Prato Storia e Arte, 1988, N. 2, S. 52–72

Baker 1998

Malcolm Baker, Francis van Bossuit, Böttger Stoneware and the „Judith“ Reliefs, in: Skulptur in Süddeutschland 1400–1770, Festschrift für Alfred Schädler, hg. v. Rainer Kahsnitz/Peter Volk, München/Berlin 1998, S. 281–294

Baldini 1996

Enrico Baldini, Wachsmodelle von Zitrusfrüchten am Hofe von Peter Leopold, Großherzog der Toskana, in: Carsten Schirarend/Marina Heilmeyer, Die Goldenen Äpfel. Wissenswertes rund um die Zitrusfrüchte, Berlin 1996, S. 61–63

Bange 1923

Ernst Friedrich Bange, Die Bildwerke in Bronze und in anderen Metallen, Arbeiten in Perlmutter und Wachs, geschnittene Steine. Staatliche Museen zu Berlin, Die Bildwerke des Deutschen Museums, Bd. 2, Berlin/Leipzig 1923

Bartsch

The Illustrated Bartsch, 69 Bde., hg. v. Konrad Oberhuber, New York 1978–90

Bate 1910

Percy Bate, Mr. Lewis Harcourt's Collection of Waxes, in: The Connoisseur. An Illustrated Magazine For Collectors, Bd. XXVI, H. 3, 1910, S. 135–142

Bauer 1982

Jens-Heiner Bauer, Daniel Nikolaus Chodowiecki. Das druckgraphische Werk, Hannover 1982

Bauer 1992

Günther Georg Bauer, Hofzwerg Nicholas Ferry, genannt Bébé, in: Enderle 1992, S. 261–262

Bayer 1912

Josef Bayer, Köln um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts, Köln 1912

Bayer 1959

Adolf Bayer, Ansbacher Porzellan, Braunschweig 1959

Bechtold 1925

Artur Bechtold, Georg Pfründt, Halle 1925

Benkard 1926

Ernst Benkard, Das ewige Antlitz. Eine Sammlung von Totenmasken. Mit einem Geleitwort von Georg Kolbe. Berlin 1926

Berliner 1926

Rudolf Berliner, Die Bildwerke des Bayerischen Nationalmuseums, 4. Abteilung. Die Bildwerke in Elfenbein, Knochen, Hirsch- und Steinbockhorn, Augsburg 1926

Bernhart 1966

Max Bernhart, Medaillen und Plaketten, Braunschweig 1966

Bernoulli 1783

Johann Bernoulli's Sammlung kurzer Reisebeschreibungen und anderer zur Erweiterung der Laender- und Menschenkenntniß dienender Nachrichten, Bd. 9, Berlin/Altenburg 1783

Biegel 1992

Gerd Biegel, Victoria Luise – Kaisertochter, Herzogin und Braunschweiger Bürgerin, Braunschweig 1992

Biegel 1994

Gerd Biegel, 6. Februar 1794. Rückkehr von Herzog Carl Wilhelm Ferdinand aus Frankreich und die Geschichte von Braunschweigs Stiftung, Braunschweig 1994

Biegel 2002

Gerd Biegel, „und vollendet als ein Gott, was Dir als Mensch mißlang...“ Zum 250. Geburtstag von Herzog Leopold von Braunschweig im Jahre 2002, in: Jahreskalender des Braunschweigischen Landesmuseums 2002, S. 5–31

Biehringer 1920

Frida Biehringer, Herzog Karl I. von Braunschweig, Wolfenbüttel 1920

Bloch 1990

Peter Bloch, Bildwerke 1780–1910. Aus den Beständen der Skulpturengalerie und der Nationalgalerie, Berlin 1990

Bloch/Einholz/Simson 1990

Peter Bloch/Sibylle Einholz/Jutta von Simson (Hrsg.), Ethos und Pathos. Die Berliner Bildhauerschule 1786–1914, Beiträge. Jahressgabe des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaften, Berlin 1990

Bloch/Grzimek 1994

Peter Bloch/Waldemar Grzimek, Die Berliner Bildhauerschule im 19. Jahrhundert. Das klassische Berlin. Berlin 1994

Blondel 1882

Spire Blondel, Les modelleurs en cire, in: Gazette des Beaux-Arts XXV, 1882, S. 493–504 (I), XXVI, S. 260–272 (II) und S. 429–439 (III)

Blume 1985/86

Dieter Blume, Zur Technik des Bronzegusses in der Renaissance in: Ausst. Kat. Frankfurt 1985/86, S. 18–23

Börsch-Supan 1987

Helmut Börsch-Supan, Friedrich der Große im zeitgenössischen Bildnis, in: Friedrich der Große in seiner Zeit. Neue Forschungen zur Brandenburg-Preußischen Geschichte, hg. v. Oswald Hauser, Bd. 8, Köln/Wien 1987, S. 255–270

Bott 1995–97

Gerhard Bott, Die Künstlerfamilie Eckstein emigriert 1793 aus Berlin nach Amerika, in: Aachener Kunstblätter, Bd. 61, 1995–97, S. 417–428

Bott 1998

Gerhard Bott, Christian Benjamin Rauschner und Johann Christoph Rauschner, Vater und Sohn. Wachsbossierer in Frankfurt am Main und in den Vereinigten Staaten von Amerika, in: Kunst in Hessen und am Mittelrhein, 36/37, 1998, S. 117–127

Braun 1908

Edmund Wilhelm Braun, Die Bronzen der Sammlung Guido von Rhö in Wien, Wien 1908

Bredenkamp 2001

Horst Bredenkamp, Vom Wachskörper zur Goldkrone. Die Versprechung der Effigies, in: Ausst. Kat. Berlin 2001, Bd. 2, S. 353–357

Brockmann 1985

Günther Brockmann, Die Medaillen der Welfen, Bd. 1, Linie Wolfenbüttel. Die Geschichte der Welfen im Spiegel ihrer Medaillen, Köln 1985

Brückmann 1753

Francisci Ernesti Brückmanni, Centuriae Tertiae Epistola Itineraria LXXXIII. Exhibens Memorabilia Vallis Salinarum Ad. Paul. Henr. Gerardum Moehringium, Wolfenbüttel 1753

Brückner 1963

Wolfgang Brückner, Cera, Cera Virgo, Cera Virginea. Ein Beitrag zu „Wörter und Sachen“ und zur Theorie der „Stoffheiligkeit“, in: Zeitschrift für Volkskunde, 59, 1963, S. 233–253

Brückner 1966

Wolfgang Brückner, Bildnis und Brauch. Studien zur Bildfunktion der Effigies. Berlin 1966

Brückner 1991

Wolfgang Brückner, Mannequins. Von Modepuppen, Traggestellen, Scheinleibern, Schandbildern und Wachsfiguren, in: Ausst. Kat. München 1991, S. 17–23

Brüning 1904

Adolf Brüning, Schau-Essen und Porzellanplastik, in: Kunst und Kunsthandwerk, VII. Jg., 1904, S. 130–150

Bube 1869

Adolf Bube, Das herzogliche Kunstkabinett zu Gotha, Gotha 1869

Büll 1959/1

Reinhard Büll, Einführung: Von der Fülle und Vielfalt des Wachses, in: Vom Wachs. Höchster Beiträge zur Kenntnis der Wachse, Beitrag 1, Frankfurt/M. 1959

Büll 1959/2

Reinhard Büll, Textilornamentik nach dem Wachseserverfahren, in: Vom Wachs. Höchster Beiträge zur Kenntnis der Wachse, Beitrag 2, Frankfurt/M. 1959

Büll 1959/3

Reinhard Büll, Bronze- und Feinguß nach dem Wachsausschmelzverfahren, in: Vom Wachs. Höchster Beiträge zur Kenntnis der Wachse, Beitrag 3, Frankfurt/M. 1959

Büll 1960

Reinhard Büll, Zur Geschichte des Wachshandels, in: Vom Wachs. Höchster Beiträge zur Kenntnis der Wachse, Beitrag 4, Frankfurt/M. 1960

Büll 1961

Reinhard Büll, Wachs als Erzeugnis der Natur und Technik, in: Vom Wachs. Höchster Beiträge zur Kenntnis der Wachse, Beitrag 5, Frankfurt/M. 1961

Büll 1963/1

Reinhard Büll, Wachsmalerei und Wachsbildnerei, in: Vom Wachs. Höchster Beiträge zur Kenntnis der Wachse, Beitrag 7/2, Frankfurt/M. 1963

Büll 1963/2

Reinhard Büll, Keroplastik: Ein Einblick in ihre Erscheinungsformen, ihre Technik und Ästhetik, in: Vom Wachs. Höchster Beiträge zur Kenntnis der Wachse, Beitrag 7/2, Frankfurt/M. 1963

Büll 1965

Reinhard Büll, Zur Phänomenologie und Technologie der Kerze unter besonderer Berücksichtigung der Wachskerze, in: Vom Wachs. Höchster Beiträge zur Kenntnis der Wachse, Beitrag 8/1, Frankfurt/M. 1965

Büll 1968

Reinhard Büll, Wachs als Beschreib- und Siegelstoff – Wachsschreibtafeln und ihre Verwendung, in: Vom Wachs. Höchster Beiträge zur Kenntnis der Wachse, Beitrag 9, Frankfurt/M. 1968

Büll 1970

Reinhard Büll, Wachs und Kerzen im Brauch, Recht und Kult, in: Vom Wachs. Höchster Beiträge zur Kenntnis der Wachse, Beitrag 10, Frankfurt/M. 1970

Büll 1977

Reinhard Büll, Das große Buch vom Wachs. Geschichte, Kultur, Technik. 2 Bde., München 1977

Bursche 1974

Stefan Bursche, Tafelzier des Barock, München 1974

Bursche 1980

Stefan Bursche, Meissen, Steinzeug und Porzellan des 18. Jahrhunderts, Kataloge des Kunstgewerbemuseum Berlin, Bd. IX, Berlin 1980

Callatay 1970

Edouard de Callatay, Two Gildes Bronze Plaques by Jean Warin II. in: Bulletin of the Detroit Institute of Arts, Bd. 49, 1970, S. 31–35

Campe 1958

Edwin von Campe (Hrsg.), Die graphischen Porträts Friedrichs des Großen aus seiner Zeit und ihre Vorbilder, München 1958

Ceroplastica 1977

La Ceroplastica nella Scienza e nell'Arte. Atti del I. congresso Internazionale, Juni 1975, 2 Bde., Florenz 1977

Colinart 1987

Sylvie Colinart, Matériaux constitutifs, in: Gaborit/Ligot 1987, S. 29–57

Dedekind 1994

Ilse Dedekind (Hrsg.), Aus Körben und Schachteln. Braunschweiger Briefe als Beiträge zur Kulturgeschichte 1776–1868, Braunschweig 1994

Dempsey 1981

Charles Dempsey, Annibale Carracci's 'Christ and the Canaite Women', in: Burlington Magazine CXXIII, 1981, S. 91–94

Diderot/D'Alembert

Denis Diderot/Jean le Rond d'Alembert, Encyclopédie méthodique ou bibliothèque universelle de toutes les connaissances humaines classées, Paris/Liège 1763–1792

Didi-Huberman 1999

Georges Didi-Huberman, Die Ordnung des Materials. Plastizität, Unbehagen, Nachleben, in: Vorträge aus dem Warburg-Haus, hg. v. Wolfgang Kemp u. a., Bd. 3, Berlin 1999, S. 1–29

Di Giampaolo/Muzzi 1993

Mario Di Giampaolo/Andrea Muzzi, Correggio. Catalogo completo dei dipinti, Florenz 1993

Doppelmayr 1730

Johann Gabriel Doppelmayr, Nachricht von den Nürnbergerischen Mathematicis und Künstlern, [...] Nürnberg 1730

Drilhon/Tassery-Lahmi 1987

France Drilhon/Anne Tassery-Lahmi, Technologie et mise en forme, in: Gaborit/Ligot 1987, S. 59–72

Ducret 1965

Siegfried Ducret, Fürstenberger Porzellan, 3 Bde., Braunschweig 1965

Duhamel du Monceau 1762

Henri Louis Duhamel de Monceau, L'Art du cirier, Paris 1762

Duhamel du Monceau 1763

Die Kunst des Wachsziehens, übersetzt von Johann Heinrich Gottlob von Justi, in: Schauplatz der Künste und Handwerke, Bd. 2, Berlin/Stettin/Leipzig 1763

Dürbeck 2001

Gabriele Dürbeck, Empirischer und ästhetischer Sinn. Strategien der Vermittlung von Wissen in der anatomischen Wachsplastik um 1780, in: Wahrnehmung der Natur, Natur der Wahrnehmung. Studien zur Geschichte visueller Kultur um 1800, hg. v. Gabriele Dürbeck u. a., Dresden 2001, S. 35–54

Eberlein 1776

Christian Nikolaus Eberlein, Verzeichniß der Herzoglichen Bilder-Galerie zu Salzthalen, Braunschweig 1776

Eckardt 1918/19

Annette von Eckardt, Meisterwerke alter Wachsplastik, in: Velhagen und Klasings Monatshefte, XXXIII, 1918/19, S. 517–526

Eckardt 1990

Götz Eckardt, Johann Gottfried Schadow, 1764–1850. Der Bildhauer, Leipzig 1990

Ekserdjian 1997

David Ekserdjian, Correggio, London 1997

Emperius 1816

Johann Ferdinand Friedrich Emperius, Über die Wegführung und Zurückkunft hiesiger Kunst- und Bücherschätze, in: Braunschweigisches Magazin, Januar 1816, Sp. 1–64

Encyclopédie 1770

Encyclopédie ou Dictionnaire universel raisonné des Connaissances Humaines, hg. v. M. de Felice, Yverdon 1770

Enderle 1992

Alfred Enderle u. a. (Hrsg.): Kleine Menschen – große Kunst. Kleinwuchs aus künstlerischer und medizinischer Sicht, Hamm 1992

Engelschall 1794

Joseph Friedrich Engelschall, Ueber Wachsbilnerey, in: Neues Museum für Künstler und Kunstliebhaber, hg. v. Johann Georg Meusel, 1. Stück, Leipzig 1794, S. 1–30

Erichsen-Lehre 1991

Ursula Erichsen-Lehre, Wachsporträts als Kriegspropaganda? In: *Weltkunst*, H. 13, 7/1991, S. 1928–1929

Eylert 1799

J. R. L. Eylert, Ueber den Grund des verschiedenartigen Eindrucks beim Anblick menschenähnlicher Kunstproducte der Bildhauerey, Mahlerey, und Wachsbildnerey. Ein ästhetisch-psychologischer Versuch, in: *Magazin für Westfalen*, hg. v. A. Mallinckrodt/W. Schemann, Dortmund 1799, S. 438–446

Fiala 1909

Eduard Fiala, Münzen und Medaillen der Welfischen Lande. Teil: Das neue Haus Braunschweig zu Wolfenbüttel. II. BERN. Prag 1909

Fink 1931

August Fink, Herzog Ferdinand Albrecht I. von Braunschweig und die Kunstsammlungen von BERN, in: *Jahrbuch des Braunschweigischen Geschichtsvereins*, 2. F., Bd. 4, H. 1, 1931, S. 16–47

Fink 1967

August Fink, Geschichte des Herzog Anton Ulrich-Museums in Braunschweig, 2. Auflage Braunschweig 1967 (1. Auflage Braunschweig 1954)

Fischer 1991

Fritz Fischer, Bildwerke des 17. und 18. Jahrhunderts im Hessischen Landesmuseum Darmstadt, Darmstadt 1991

Flögel 1789

Karl-Friedrich Flögel, Geschichte der Hofnarren, Liegnitz/Leipzig 1789

Forrer

Leonard Forrer, *Biographical Dictionary of Medallists, Coin-, Gem-, and Seal-Engravers, Mint-Masters, &c. Ancient and Modern, with References to their Works B.C. 500 – A.D. 1900*, 8 Bde., London 1904–30

Forschler 1997

Anne Forschler, Die Königliche Eisengießerei, in: *Kunst und Technik der Medaille und Münze. Das Beispiel Berlin*, Hrsg. Deutsche Gesellschaft für Medaillenkunst in Verbindung mit den Staatlichen Museen zu Berlin Münzkabinett, Berlin 1997, S. 203–220

Forschler-Tarrasch 1999

Anne Forschler-Tarrasch, Leonhard Posch (1750–1831), Bildhauer und Porträtmedailleur. Mit einem Katalog der Werke. Diss. Berlin 1999 (unpubliziert)

Frauenfelder 1938

Reinhard Frauenfelder, Der Wachskünstler Johann Heinrich Schalch von Schaffhausen, in: *Schaffhauser Beiträge zur Vaterländischen Geschichte*, 15, 1938, S. 203–211

Frede 1958

Lothar Frede, Leonhard Posch, ein Reliefbildner der Goethezeit, in: *Zeitschrift für Kunstwissenschaft* XII, 1958, S. 179–210

Fürst/Kelsch 1990

Reinmar Fürst/Wolfgang Kelsch, Wolfenbüttel, Ein Fürstenhaus und seine Residenz. Fünfundzwanzig biographische Porträts, Wolfenbüttel 1993

Fürst/Kelsch 1993

Reinmar Fürst/Wolfgang Kelsch, Wolfenbüttel, Bürger einer fürstlichen Residenz. Fünfzig biographische Porträts. Neue Folge, Wolfenbüttel 1993

Gaborit/Ligot 1987

Jean-René Gaborit/Jack Ligot (Hrsg.), *Sculptures en cire de l'ancienne Egypte à l'art abstract. Notes et documents des Musées de France* 18, Paris 1987

Garcot 1955

Maurice Garcot, Bébé, nain de Stanislas, in: *Almanach lorrain*, 1955, S. 57–60

Gatacre/Dru 1977

Edward V. Gatacre/Laura Dru, *Portraiture in Le Cabinet de Cire de Curtius and its successor Madame Tussaud's Exhibition*, in: *Ceroplastica* 1977, Bd. 2, S. 617–638

Geese 1981

Uwe Geese, Eintritt frei, Kinder die Hälfte. Kulturgeschichtliches vom Jahrmarkt, Marburg 1981

Gobiet 1984

Ronald Gobiet (Bearb.), *Der Briefwechsel zwischen Philipp Hainhofer und Herzog August d. J. von Braunschweig-Lüneburg*, München 1984

Götz-Mohr 1988

Brita von Götz-Mohr, *Nachantike kleinplastische Bildwerke*, Bd. III. Die deutschsprachigen Länder, 1500–1800, Liebieghaus Frankfurt a.M. 1988

González-Palacios 1977

Alvar González-Palacios, Giovanni Francesco Pieri, in: *Antologia di Belle Arti*, Bd. I, Nr. 2, 1977, S. 139–147

González-Palacios 1980

Alvar González-Pieri, *Le arti decorative e l'arredamento alla corte di Napoli: 1734–1805*, in: *Civiltà del '700 a Napoli 1734–1799*, Bd. II, Florenz 1980

González-Palacios 1981

Alvar González-Palacios, *Objects for a Wunderkammer*, London 1981

González-Palacios 1993

Alvar González-Pieri, *Il Gusto dei Principi. Arte di Corte del XVII e del XVIII secolo*, 2 Bde., Mailand 1993

Gould 1976

Cecil Gould, *The Paintings of Correggio*, London 1976

Grace 1981

Priscilla Grace, A Wax Miniature of Joseph Boruwlaski, in: Metropolitan Museum Journal 15, 1981, S. 175–182

Granier 1961

Jacques Granier, Avec deux siècles d'avance. La renommée de Bébé avait conquis toute la France, in: Historia, Juli 1961, S. 37–41

Graul 1909

Richard Graul, Gellertdenkmäler in Meißner Porzellannachbildungen, in: Leipziger Kalender, Illustriertes Jahrbuch, 1909, S. 156–163

Gröber/Metzger 1965

Karl Gröber/Juliane Metzger, Kinderspielzeug aus alter Zeit, 2. Auflage Hamburg 1965

Gunnis 1968

Rupert Gunnis, Dictionary of British Sculptors 1660–1851, 2. Auflage London 1968

Gutkas 1985

Karl Gutkas (Hrsg.), Prinz Eugen und das barocke Österreich, Wien 1985

Gwinner 1862

Philipp Friedrich Gwinner, Kunst und Künstler in Frankfurt am Main vom dreizehnten Jahrhundert bis zur Eröffnung des Städelschen Kunstinstituts, Frankfurt a. M. 1862

Hampe 1930

Theodor Hampe, Die Augsburger Wachsbossierer-Familie Neuberger und ihre Arbeiten, in: Das Schwäbische Museum, Zeitschrift für Kultur, Kunst und Geschichte Schwabens, Jg. 1930, S. 113–132

Hansmann 1959

Claus und Lieselotte Hansmann, Viel köstlich Wachsgebild, München 1959

Harvey/Mortimer 1994

Anthony Harvey/Richard Mortimer, The Funeral Effigies of Westminster Abbey, Woolbridge 1994

Hartmann 1998

Peter Wulf Hartmann, Elfenbeinkunst, Wien 1998

Hartmann 1999

Peter Wulf Hartmann, Mikrobilder. Wunder der Bildhauerkunst, Wien 1999

Haupt 1980

Herbert Haupt, Die Aufhebung des spanischen Mantelkleides durch Kaiser Joseph II. – ein Wendepunkt im höfischen Zeremoniell, in: Ausst. Kat. Stift Melk 1980, S. 79–81

Hayter 1970

William Hayter, William of Wykeham, Patron of the Arts, London 1970

Hedergott 1955

Bodo Hedergott, Vom Geiste Till Eulenspiegels. Zur Ausstellung im Städtischen Museum, Braunschweig 1955

Hein 2000

Jørgen Hein, Menneske, Maske, Majestæt. Kongelige Portrætter i voks. Rosenberg 2000

Heusinger 1997

Christian von Heusinger, Die Handzeichnungssammlung. Geschichte und Bestand. Sammlungskataloge des Herzog Anton Ulrich-Museums Braunschweig, Bd. III, Textband, Braunschweig 1997

Hildebrand 1942

Adolf Hildebrand, Das Bildnis Friedrich des Großen. Zeitgenössische Darstellungen, Berlin/Leipzig 1942

Himmelein 1983

Volker Himmelein, Erwerbungen für die staatlichen Schlösser in Baden, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg, 20, 1983, S. 215

Hirsching 1786

Friedrich Carl Gottlob Hirsching (Hrsg.), Nachrichten von sehenswerten Gemälden- und Kupferstichsammlungen, Münz- Gemmen- Kunst und Naturalienkabinetten, Sammlungen von Modellen, Maschinen, physikalischen und mathematischen Instrumenten, anatomischen Präparaten und botanischen Gärten in Teutschland nach alphabetischer Ordnung der Städte, 1. Bd., Erlangen 1786

Hirsching 1795

Friedrich Carl Gottlob Hirsching, Historisch-literarisches Handbuch berühmter und denkwürdiger Personen welche im 18. Jahrhundert gestorben sind [...], Leipzig 1795

Hofmann 1901

Friedrich Heinrich Hofmann, Die Kunst am Hofe der Markgrafen von Brandenburg, in: Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 32. H., Straßburg 1901, S. 98–107

Hofmann 1908

Friedrich Heinrich Hofmann, Markgraf Johann Friedrich von Brandenburg-Ansbach als Mäzen, in: Bayernland 19, 1908, S. 77–78

Hollenberg 1782

Georg H. Hollenberg, Bemerkungen über verschiedene Gegenstände auf einer Reise durch einige deutsche Provinzen, in Briefen, Stendal 1782

Holzhausen/Watzdorf 1931

Walter Holzhausen/Erna von Watzdorf, Brandenburgisch-sächsische Wachsplastik des XVI. Jahrhunderts. Studien aus den Kunstkammern in Berlin und Dresden, in: Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, Bd. 52, 1931, S. 235–257

Honour 1961

Hugh Honour, Two Wax Reliefs in the Wallace Collection, in: The Connoisseur CXLVIII, 11/1961, S. 230

Hüfler 1990

Brigitte Hüfler, Martin Schauß, in: Bloch/Einholz/Simson 1990, S. 546

Hüneke 1997/98

Saskia Hüneke, Friedrich der Große in der Bildhauerkunst des 18. Und 19. Jahrhundert, in: Jahrbuch der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Bd. 2, 1997/98, S. 59–86

Hunter-Stiebel 1978

Penelope Hunter-Stiebel, A Statuette of Saint Jerome, in: Bulletin, Museums of Art and Archaeology, The University of Michigan, I, 1978, S. 42–53

Hüsgen 1780

Heinrich Sebastian Hüsgen, Nachrichten von Franckfurter Künstlern und Kunst=Sachen, enthaltend das Leben und die Wercke aller hiesigen Mahler, Bildhauer, Kupfer- und Petschier-Stecher, Edelstein-Schneider und Kunstgießer [...], Frankfurt a. M. 1780

Hüsgen 1790

Heinrich Sebastian Hüsgen, Artistisches Magazin, enthaltend das Leben und die Verzeichnisse der Werke hiesiger und andere Künstler nebst einem Anhang von allem Was in öffentlichen und Privat-Gebäuden der Stadt Frankfurt Merkwürdiges von Kunst-Sachen, Naturalien-Sammlungen, Bibliotheken und Münz-Cabinetten zu sehen ist [...], Frankfurt a. M. 1790

Huysmans 1883

Joris-Karl Huysmans, L'Exposition des Indépendants en 1881, in: L'Art Moderne, Paris 1883, S. 226–227

Jacob 1993

Sabine Jacob, Pompeo Batoni, in: Luckhardt 1993, S. 44–45

Jacoby/Michels 1989

Joachim Jacoby/Anette Michels, Die deutschen Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts im Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Braunschweig 1989

Jászai 1979

Géza Jászai, Barockskulptur im Westfälischen Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster 1979

Janeck 1967

Axel Janeck, Wachsbildnis, in: Hans H. Hofstätter (Hrsg.), Geschichte der Kunst und der künstlerischen Techniken, München 1967, S. 69–80

Junker 1786

Carl Ludwig Junker, Von Wachsfiguren, in: Miscellaneen artistischen Inhalts, hg. v. Johann Georg Meusel, 28. Heft, Erfurt 1786, S. 212–215

Keller 1958

Harald Keller, Effigies, in: Reallexikon der Deutschen Kunstgeschichte, Bd. IV, 1958, Sp. 743–749

Kemp 1975

Wofgang Kemp, Material der bildenden Kunst. Zu einem ungelösten Problem der Kunstwissenschaft, in: Prisma, H. 9, Dezember 1975, S. 25–34

Kerslake 1977

John Kerslake, Early Georgian Portraits, National Portrait Gallery, 2 Bde., London 1977

Kiekenap 2000

Bernhard Kiekenap, Karl und Wilhelm. Die Söhne des Schwarzen Herzogs, 2 Bde., Braunschweig 2000

Klapsia 1935

Heinrich Klapsia, Beiträge zur Kunsttätigkeit am österreichischen Kaiserhofe im 17. Jahrhundert, III. Daniel Neuberger, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, N. F. Bd. IX, 1935, S. 223–248

Kleindienst 1989

Heike Kleindienst, Ästhetisierte Anatomie aus Wachs. Ursprung – Genese – Integration, 2 Bde., Marburg 1989

Klein/Müller 1992

Matthias Klein/Carola Müller, Die Puppenstadt im Schloßmuseum zu Arnstadt, Königstein 1992

Klessmann 1978

Rüdiger Klessmann (Hrsg.), Das Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, München 1978

Klessmann 1987

Rüdiger Klessmann (Hrsg.), Das Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, 2. Auflage München 1987

Klittich 1992

Karl Klittich, Das Kunstwerk als Historische Quelle an Beispielen aus dem Braunschweigischen Landesmuseum, Braunschweig 1992

Kluxen 1986

Andrea M. Kluxen, Bild eines Königs. Friedrich der Große in der Graphik, Limburg a. d. Lahn 1986

Köhler/Kinderling 1810

Johann David Köhlers Anweisung mit Nutzen zu reisen und Sammlungen von Natur- Kunst- und antiquarischen Gegenständen gehörig zu besehen; umgearbeitet und mit Anmerkungen versehen von Johann Friedrich August Kinderling, 2. Teil, Neue Ausgabe, Magdeburg 1810

Köllmann 1966

Erich Köllmann, Berliner Porzellan, 1763–1963, 2 Bde., Braunschweig 1966

König/Ortenau 1962

Hannes König/Erich Ortenau, Panoptikum. Vom Zauberbild zum Gaukelspiel der Wachsfiguren, München 1962

König-Lein 2001

Susanne König-Lein, Ein Stoff für Illusionen. Kunstwerke und Kuriositäten aus Wachs, in: Weltkunst, H. 13, 11/2001, S. 2008–2011

Kornmeier 1999

Uta Kornmeier, Denkmal in Wachs. „Madame Tussaud's Exhibition“ als Monument, in: Kritische Berichte, Heft 2, 1999, S. 40–54

Kress 1996

Susanne Kress, Laurentius Medicus – Salus Publica. Zum historischen Kontext eines Voto Lorenzos de' Medici aus der Verrocchiowerkstatt, in: Die Christus-Thomas-Gruppe von Andrea del Verrocchio, hg. v. Herbert Beck/Maraike Bückling/Edgar Lein, Frankfurt 1996, S. 175–195

Kreisel 1970

Heinrich Kreisel, Die Kunst des deutschen Möbels, Bd. 2, München 1970

Krieger 1960/61

Martin Krieger, Der Hofbildhauer Johann Christoph Fischer. Zur Kunstgeschichte des Fürstentums Ansbach, in: Jahrbuch des Historischen Vereins für Mittelfranken, Bd. 79, 1960/61, S. 132–162

Kriss-Rettenbeck 1960

Lenz Kriss-Rettenbeck, Geformtes Wachs. In: Atlantis, Heft 12, Dezember 1960, S. 599–602

Kriss-Rettenbeck 1972

Lenz Kriss-Rettenbeck, Ex Voto. Zeichen, Bild und Abbild im christlichen Votivbrauchtum, Zürich 1972

Kugler 1838

Franz Kugler Beschreibung der in der Königlichen Kunstkammer zu Berlin vorhandenen Kunst-Sammlung, Berlin 1838

Kugler 1979/80

Georg J. Kugler, Viennese Court Dress, in: The Imperial Style, Fashions of the Habsburg Era, Ausst. Kat. New York 1979/80, S. 109–127

Kurz 1968

Otto Kurz, Hagenauer, Posch and Mozart, in: Burlington Magazine, CX, 6/1968, S. 325–328

Lankheit 1962

Klaus Lankheit, Florentinische Barockplastik. Die Kunst am Hofe der letzten Medici 1670–1743, München 1962

Lanza 1979

Benedetto Lanza (Hrsg.), Le Cere Anatomiche della Specola, Florenz 1979

Laue 1999

Georg Laue (Hrsg.), Wunder kann man sammeln, München 1999

Leber 1978

Wolfgang Leber, Die Puppenstadt Mon Plaisir, Arnstadt 1978

Legner 1963

Anton Legner, Bildwerke der Barockzeit, Liebieghaus Frankfurt a. M. 1963

Lenz 1918

Georg Lenz, Die Arbeit des Bildnismedailleurs Leonhard Posch für die Berliner Königliche Porzellanmanufaktur, nebst einer Selbstbiographie, in: Kunst und Kunsthandwerk XXI, 1918, S. 1–18

Lessmann 1978

Johanna Lessmann, Christian Benjamin Rauschner, Venus bei der Toilette, in: Klessmann 1978, S. 228–229

Lessmann 1979

Italienische Majolika. Katalog der Sammlung, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 1979

Lessmann 1986

Johanna Lessmann, A Connoisseur's Taste for the Decorative Arts, in: Apollo, 3/1986, S. 171–182

Lessmann 1987

Johanna Lessmann, Christian Benjamin Rauschner, Venus bei der Toilette, in: Klessmann 1987, S. 228–229

Lessmann 1994

Johanna Lessmann, Italienische Majoliken für den Braunschweiger Hof, in: Ausst. Kat. Potsdam 1994, S. 80–81

Lightbown 1970

Ronald Lightbown, Le cere artistiche del Cinquecento, in: Arte Illustrata, 30–33, 1970, S. 46–55 (I) und Arte Illustrata, 34–36, 1970, S. 30–39 (II)

Lippold 1950

Georg Lippold, Die griechische Plastik, München 1950

Lucas 1845

Richard Cockle Lucas, Remarks on the Parthenon, Salisbury 1845

Luckhardt 1991

Jochen Luckhardt (Hrsg.), Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig. Kurzführer, Braunschweig 1991

Luckhardt 1993

Jochen Luckhardt (u. a.), Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig. Die Sammlung, München/Berlin 1993

Mann 1931

James G. Mann, Wallace Collection London Catalogues, Sculpture, London 1931

Mansuelli 1961

Guido A. Mansuelli, Galleria degli Uffizi. Le sculture, 2 Bde., Rom 1961

Mariacher 1963

Giovanni Mariacher, Specchiere italiane e cornici da specchio dal XV al XIX secolo, Mailand 1963

Mazingue 1978

Etienne Mazingue, Anton Ulrich duc de Braunschweig-Wolfenbüttel (1633–1714), un prince romancier au XVII siècle, 2 Bde., Bern/Frankfurt/Las Vegas 1978

McDaniel-Odendall 1990

Claudia McDaniel-Odendall, Die Wachsbossierungen des Caspar Bernhard Hardy (1726–1819), Köln 1990

Meier 1902

Paul Jonas Meier, Führer durch die Sammlungen des Herzogl. Museums zu Braunschweig, Braunschweig 1902

Meier 1907

Paul Jonas Meier, Führer durch die Sammlungen des Herzogl. Museums zu Braunschweig, Braunschweig 1907

Meier 1915

Paul Jonas Meier, Führer durch die Sammlungen des Herzogl. Museums zu Braunschweig, Braunschweig 1915

Meier 1921

Paul Jonas Meier, Führer durch die Sammlungen des Landes-Museums zu Braunschweig, Braunschweig 1921

Meier/Steinacker 1904

Paul Jonas Meier/Karl Steinacker, Die Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Wolfenbüttel, Wolfenbüttel 1904

Meisl 1837

Joseph Meisl, Die Kunst der Wachsarbeit, Linz 1837

Menadier 1908/09

Julius Menadier, Leonhard Posch, in: Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen Berlin, 30, 1908/09, Sp. 237–248

Merlo 1850

Johann Jacob Merlo, Nachrichten von dem Leben und den Werken Kölnischer Künstler, Köln 1850

Meyerhöfer 1992

Dietrich Meyerhöfer, Nicholas Ferry, genannt Bébé, mit Hund, in: Enderle 1992, S. 264

Middeldorf 1978

Ulrich Middeldorf, Ein Frühwerk von Georg Petel, in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, Bd. XXIX, 1978, S. 49–64

Millar 1963

Oliver Millar, Tudor, Stuart and Early Georgian Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen, 2 Bde., London 1963

Millar 1977

Oliver Millar, The Queen's Pictures, London 1977

Möller 2000

Karin Annette Möller, Elfenbein. Kunstwerke des Barock, Bestandskatalog Staatliches Museum Schwerin 2000

Molajoli 1964

Bruno Molajoli, Notizie su Capodimonte. Catalogo delle Gallerie e del Museo, 5. Auflage Neapel 1964

Mortzfeld

Peter Mortzfeld, Die Porträtsammlung der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Reihe A, München u.a. 1986 ff.

Mraz 1985

Gottfried Mraz, Prinz Eugen. Ein Leben in Bildern und Dokumenten, München 1985

Müller/Küster 1765

Johann Christoph Müller/Georg Christoph Küster, Altes und neues Berlin. Das ist: Vollständige Nachricht von der Stadt Berlin, derselben Erbauern, Lage, Kirchen, Gynasii; ingleichen von den Königlichen, und andern öffentlichen Gebäuden; nach dem Rath=Hause, dessen, und der Bürgerschaft Gütern, Vorrechten, Privilegiis und andern das Poilcey= und Stadt=Wesen betreffenden Sachen. Berlin 1765

Murrell 1977

Jim Murrell, Methods of a sculptor in wax, in: Ceroplastica 1977, Bd. 2, S. 709–712

Negro/Roio 2000

Emilio Negro/Nicosetta Roio, Bartolomeo Schedoni 1578–1615, Modena 2000

Neuhardt 1983

Johannes Neuhardt, Alte Wachsarbeiten, in: Weltkunst, H. 24, 12/1983, S. 3576–3580

Neuhardt 1990

Johannes Neuhardt, Köstliches altes Wachsgebild. Von Salzburger Wachsbossierern zur Mozart-Zeit, in: Weltkunst, H. 7, 4/1990, S. 1041–1043

Neumann 1977

Erwin Neumann, Die Kunstkammer, Wachs, in: Die Kunstdenkmäler des Benediktinerstifts Kremsmünster, 2. Teil, Österreichische Kunsttopographie, Bd. XLIII, Wien 1977, S. 47–49

Newman 1966

Thelma R. Newman, Wax as Art Form, South Brunswick 1966

Nicolai 1779

Friedrich Nicolai, Beschreibung der Königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam und aller daselbst befindlichen Merkwürdigkeiten, Berlin 1779

Nicolai 1786a

Friedrich Nicolai, Beschreibung der Königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam, aller daselbst befindlichen Merkwürdigkeiten und der umliegenden Gegend, mit Anhang: Neueste Nachrichten von den Baumeister, Bildhauern, Kupferstechern, 3. Auflage Berlin 1786

Nicolai 1786b

Friedrich Nicolai, Beschreibung der Königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam, Anhang; oder Nachrichten von den Baumeister, Bildhauern, Kupferstechern, Malern, Stukaturern und andern Künstler welche vom dreyzehnten Jahrhunderts bis jetzt in und um Berlin sich aufgehalten haben und deren Kunstwerke zum Theil daselbst noch vorhanden sind, Berlin/Stettin 1786

Nimmergut 1997

Jörg Nimmergut, „um eine neue Bahn der Ehre zu öffnen“. Der Herzogliche Braunschweigische Orden Heinrich des Löwen im Kräftespiel von Geschichte und Gesellschaft, in:

Wissenschaftliche Zeitschrift des Braunschweigischen Landesmuseums, Bd. 4, S. 31–60

Oechelhäuser 1894

Adolf von Oechelhäuser, Bildnisse des Markgrafen Wilhelm von Baden-Baden und seiner Familie, in: Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins, N. F. Bd. 9, 1894, S. 146–172

Otte 1998

Wolf-Dieter Otte, The Unknown Collector: Duke August and his Cabinet of Art and Curiosities, in: A Treasure House of Books. The Library of Duke August of Brunswick-Wolfenbüttel, hg. v. Hedwig Schmidt-Glintzer u. a., Wolfenbüttel 1998, S. 173–192

Otte 1999

Wolf-Dieter Otte, Der unbekannte Sammler. Herzog August und sein Kunst- und Curiositäten-Kabinett, in: Wolfenbütteler Beiträge, Bd. 12, 1999, S. 113–137

Otten 1988

Fred Otten, Neue Quellen zur Datierung einer Wachsfigur Friedrichs I., in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaften, Bd. 42, 1988, S. 77–81

Panichi 1991

Roberto Panichi, La Tecnica dell'Arte negli Scritti di Giorgio Vasari, Florenz 1991

Pauzarek 1912

Gustav E. Pauzarek, Guter und schlechter Geschmack im Kunstgewerbe, Stuttgart/Berlin 1912

Pawlak 1992

Sebastian Pawlak, Früchtenachbildungen aus dem „Pomologischen Cabinet“, in: Gerd Biegel (Hrsg.), Wörlitz, ein Garten der Aufklärung, Braunschweig 1992, S. 125–126

Penny 1993

Nicholas Penny, The Materials of Sculpture, New Haven/London 1993

Pfistermeier 1982/83

Ursula Pfistermeier, Wachs. Volkskunst und Brauch. 2 Bde., Nürnberg 1982/83

Philippovich 1966

Eugen von Philippovich, Antiquitäten, Kuriositäten, Braunschweig 1966

Philippovich 1982

Eugen von Philippovich, Elfenbein, 2. Auflage Braunschweig 1982

Pick 1904

Behrendt Pick, Die Schaumünzen Herzog Friedrichs I. von Sachsen-Gotha und Altenburg, in: Mitteilungen der Vereinigung für Gothaische Geschichte und Alterthumsforschung 1904, S. 125–127

Pope-Hennessy 1964

John Pope-Hennessy, Victoria & Albert Museum London, Catalogue of Italian Sculpture, 3 Bde., London 1964

Pope-Hennessy 1985

John Pope-Hennessy, Italian High Renaissance & Baroque Sculpture. An Introduction to Italian Sculpture, Part III, New York 1985

Posner 1971

Donald Posner, Annibale Caracci. A Study in the Reform of Italian Painting around 1590, 2 Bde., London 1971

Praz 1988

Mario Praz, Wachsfiguren, in: Mario Praz, Der Garten der Erinnerung, Essays 1922–1980, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1994, S. 200–209

Pyke 1973

Edward J. Pyke, A Biographical Dictionary of Wax Modelers, Oxford 1973

Pyke 1981

Edward J. Pyke, A Biographical Dictionary of Wax Modelers, Supplement, Oxford 1981

Pyke 1983

Edward J. Pyke, A Biographical Dictionary of Wax Modelers, Supplement II, Oxford 1983

Raabe/Schöne 1979

Paul Raabe/Günter Schöne, Lessing – Erinnerung und Gegenwart. Das Lessinghaus in Wolfenbüttel, Hamburg 1979

Rackham 1924–30

Bernard Rackham, Catalogue of the English Porcelain, Enamels and Glass, collected by Charles Schreiber, 3 Bde., London 1924–30

Raff 1994

Thomas Raff, Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe, München 1994

Rasmussen 1977

Jörg Rasmussen, Unbekannte Frühwerke von Leonhard Kern und Georg Pfründt, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1976, S. 105–111

Reilly 1953

David Robin Reilly, Portrait Waxes. An Introduction for Collectors, London 1953

Reilly/Savage 1973

Robin Reilly/George Savage, Wedgwood, the Portrait Medallions, London 1973

Reinle 1984

Adolf Reinle, Das stellvertretende Bildnis, Zürich/München 1984

Ribbentrop 1789/91

Philip Christian Ribbentrop, Beschreibung der Stadt Braunschweig, 2 Bde., Braunschweig 1789/91

Riegel 1883

Herman Riegel, Herzogliches Museum. Führer durch die Sammlungen, Braunschweig 1883

Riegel 1887

Herman Riegel, Herzogliches Museum. Führer durch die Sammlungen, Braunschweig 1887

Riegel 1891

Herman Riegel, Herzogliches Museum. Führer durch die Sammlungen, Braunschweig 1891

Riegel 1897

Herman Riegel, Herzogliches Museum. Führer durch die Sammlungen, Braunschweig 1897

Römer 1979

Christof Römer, Regierung und Volk im 19. Jahrhundert. Die Zeit Herzog Wilhelms (1831–1884). Veröffentlichungen des Braunschweigischen Landesmuseum 18, Braunschweig 1979

Roses 1977

Max Roses, L'Œuvre de P. P. Rubens. Histoire et description de ses tableaux et dessins, 5 Bde., Antwerpen 1886–1892, Reprint Soest 1977

Rosenberg (R³) 1922

Marc Rosenberg, Der Goldschmiede Merkzeichen, 3. Auflage (R³), Bd. 1, Frankfurt 1922

Rott 1917

Hans Rott, Kunst und Künstler am Baden-Durlacher Hof bis zur Gründung Karlsruhes, Karlsruhe 1917

Sandrart/Peltzer 1925

Joachim von Sandrarts Academie der Bau-, Bild- und Malerey-Künste von 1675. Leben der berühmten Maler, Bildhauer und Baumeister, hg. v. Alfred Rudolf Peltzer, München 1925

Saur

K. G. Saur Verlag, Allgemeines Künstlerlexikon: Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, München 1992 ff.

Schäfer 1964

Rudolf Schäfer, Die kurmainzische Porzellanmanufaktur zu Höchst a.M. und ihre Mitarbeiter im wirtschaftlichen und sozialen Umbruch ihrer Zeit (1746–1796), in: Höchster Geschichtshefte 5/6, 1964

Schauß 1910

Martin Schauß, Die Leonardische Flora. Eine Fälschung aus dem 19. Jahrhundert. Studien eines Künstlers. Mit einer chemischen Untersuchung von Georg Pinkus. Leipzig 1910

Schawe 1992

Martin Schawe, Das Bild Friedrich des Großen, in: Ausst. Kat. München 1992, S. 382–391

Scherer 1897

Christian Scherer, Studien zur Elfenbeinplastik der Barockzeit, Straßburg 1897

Scherer 1899

Christian Scherer, Die Künstlerfamilie Eichler, in: Braunschweigisches Magazin, Nr. 2, 15.1.1899, S. 9–12

Scherer 1909

Christian Scherer, Das Fürstenberger Porzellan, Berlin 1909

Scherer 1916

Christian Scherer, Neuerwerbungen des Herzoglichen Museums zu Braunschweig, in: Der Cicerone, 8. Jg., 1916, S. 90–105

Scherer 1931

Christian Scherer, Die Braunschweiger Elfenbeinsammlung. Katalog der Elfenbeinbildwerke des Herog Anton Ulrich-Museums Braunschweig, Leipzig 1931

Schlegel 1978

Ursula Schlegel, Die italienischen Bildwerke des 17. und 18. Jahrhunderts in Stein, Holz, Ton, Wachs und Bronze mit Ausnahme der Plaketten und Medaillen, Skulpturengalerie Berlin, Berlin 1978

Schlosser 1910/11

Julius von Schlosser, Geschichte der Porträtbilderei in Wachs. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses XXIX, 1910/11, S. 171–258

Schlosser/Medicus 1993

Julius von Schlosser, Tote Blicke. Geschichte der Porträtbilderei in Wachs. Ein Versuch, hg. v. Thomas Medicus, Berlin 1993

Schmidt 1981

Eva Schmidt, Der preußische Eisenkunstguß. Technik, Geschichte, Werke, Künstler, Berlin 1981

Schnalke 2001

Thomas Schnalke, Vom Modell zur Moulage. Der neue Blick auf den menschlichen Körper am Beispiel des medizinischen Wachsbildes, in: Wahrnehmung der Natur, Natur der Wahrnehmung. Studien zur Geschichte visueller Kultur um 1800, hg. v. Gabriele Drübeck u. a., Dresden 2001, S. 55–69

Schneider 1938

Arthur von Schneider, Die plastischen Bildwerke des Badischen Landesmuseums Karlsruhe 1938

Schneider 2000

Angelika Schneider, Friedrich Justin Bertuch – ein Beförderer der Gartenkunst, in: Friedrich Justin Bertuch (1747–1822), Verleger, Schriftsteller und Unternehmer im klassischen Weimar, hg. v. Gerhard R. Kaiser/Siegfried Seifert, Tübingen 2000, S. 643–660

Schottmüller 1933

Frida Schottmüller, Kaiser Friedrich-Museum, Die Bildwerke in Stein, Holz, Ton und Wachs, Berlin 1933

Schoutheete de Tervarent 1956

Guy de Schoutheete de Tervarent, L'origine des fontaines anthropomorphes, in: Bulletin de la classe des Beaux-Arts,

Académie Royale de Belgique, Bd. XXXVIII, 1956, S. 122–129

Schulze 1991

Heiko K. L. Schulze, Schloß Eutin, Eutin 1991

Schütte 1997

Rudolf-Alexander Schütte, Die Kostbarkeiten der Renaissance und des Barock. Pretiosa und allerley Kunstsachen aus den Kunst- und Raritätenkammern der Herzöge von Braunschweig-Lüneburg aus dem Hause Wolfenbüttel. Sammlungskataloge des Herzog Anton Ulrich-Museums Braunschweig, Bd. VI, Braunschweig 1997

Schwarz 1993

Werner Schwarz, Meister dreier Medien. Anmerkungen zu einem Kupferstich und verwandten Wachs- und Silberarbeiten von Abraham II Drentwett (1647–1729), in: Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben, Bd. 86, Augsburg 1993, S. 211–218

Scott 1968

Barbara Scott, King Stanislaus of Poland at Lunéville, in: Apollo 87, 1968, S. 100–107

Sedna 1919

Ludwig Sedna, Das Wachs und seine technische Verwendung, 2. Auflage Wien/Pest/Leipzig 1919

Seling 1980

Helmut Seling, Die Kunst der Augsburger Goldschmiede 1529–1868: Meister, Marken, Werke, 3 Bde., München 1980

Seling 1994

Helmut Seling, Die Kunst der Augsburger Goldschmiede 1529–1868, Supplement zu Band III: Meister Marken, Beschauzeichen, München 1994

Singer

Hans Wolfgang Singer, Allgemeiner Bildniskatalog, 14 Bde., Leipzig 1930–36, Nachdruck Stuttgart/Nendeln 1967

Smailes 1990

Helen Smailes, The Concise Catalogue of the Scottish National Portrait Gallery, Edinburgh 1990

Sommer 1994

Klaus Sommer, Leonhard Posch, Profil-Porträtist der Hautevolée in Wien und Berlin, in: Weltkunst, H. 20, 10/1994, S. 2664–2668

Spinosa 1994

Nicola Spinosa (u.a.), La collezione Farnese. La scuola emiliana: i dipinti, i disegni, Neapel 1994

Stamm Chamberlain 1965

Georgia Stamm Chamberlain, John Eckstein (Died 1817). An Early Philadelphia Painter, Sculptor and Engraver, in: Studies on American Painters and Sculptors of the Nineteenth Century, Annandale 1965, S. 14–18

Stephan 1996

Bärbel Stephan, Sächsische Bildhauerkunst. Johannes Schilling 1828–1910. Berlin 1996

Stengel 1949

Walter Stengel, Gips-, Wachs- und Schatten-Bilder. Quellen-Studien zur Berliner Kulturgeschichte, Märkisches Museum, Berlin 1949

Stetten 1765

Herrn Paul von Stetten des jüngeren Erläuterungen der in Kupfer gestochenen Vorstellungen aus der Geschichte der Reichsstadt Augsburg. In historischen Briefen an ein Frauenzimmer, Augsburg 1765

Stetten 1779

Paul von Stetten, Kunst- Gewerbe- und Handwerks-Geschichte der Reichs-Stadt Augsburg, Augsburg 1779

Stetten 1788

Paul von Stetten, Kunst- Gewerbe- und Handwerks-Geschichte der Reichs-Stadt Augsburg, Zweiter Theil oder Nachtrag Augsburg 1788

Stieler 1996

Cordelia Stieler, Wachsfrüchte aus dem Pomologischen Kabinett, in: Frank-Andreas Bechtholdt/Thomas Weiss (Hrsg.), Weltbild Wörlitz. Entwurf einer Kulturlandschaft, Stuttgart 1996

Teichmann-Knauer 1992

Cortina Teichmann-Knauer, Bürgerporträts des 19. Jahrhunderts. Die Ehepaar-Pendantbildnisse des Braunschweiger Landesmuseums, Braunschweig 1992

Theuerkauff 1974

Christian Theuerkauff, Zu Georg Pfründt, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg 1974, S. 58–104

Theuerkauff 1980a

Christian Theuerkauff, Wandlungen einer Kunstammer. „Kunststücke“ und Bildwerke des Barock im Bestand der Skulpturengalerie in Berlin, in: Kunst und Antiquitäten, III/1980, S. 59–75

Theuerkauff 1980b

Christian Theuerkauff, Ein unbekanntes Bildnis Friedrich III./I. von Brandenburg-Preußen und der Wachsbossierer Johann von (der) Kolm, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaften, Bd. XXXIV, H. 1/4, 1980, S. 100–119

Theuerkauff 1980c

Christian Theuerkauff, Bildnisse aus Wachs. Aus der Studiensammlung der Skulpturengalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin 1980

Theuerkauff 1984

Christian Theuerkauff, Wachsbossierer und Medailleur. Zu Leben und Werk des Raimund Faltz (1658–1703), in: Kunst und Antiquitäten, I/1984, S. 34–44

Theuerkauff 1986

Christian Theuerkauff, Die Bildwerke in Elfenbein des 16.–19. Jahrhunderts, Skulpturengalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1986

Theuerkauff 1988

Christian Theuerkauff, Von Dürer zu Lucas? Zu einigen Kleinreliefs von und in der Art des Georg Schweigger, in: Kunst & Antiquitäten, IV/1988, S. 6873

Theuerkauff/Möller 1977

Christian Theuerkauff/Lise Lotte Möller, Die Bildwerke des 18. Jahrhunderts im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Braunschweig 1977

Thieme-Becker

Ulrich Thieme/Felix Becker (Hrsg.), Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, 37 Bde., Leipzig 1907–1950

Thomson 1980

Duncan Thomson, Eye to Eye. A New Look at Old Portraits, Edinburgh 1980

Thomson/Lockhart 1977

Duncan Thomson/Sheila Bruce Lockhart, Concise Catalogue, Scottish National Portrait Gallery, Edinburgh 1977

Thöne 1963

Friedrich Thöne, Wolfenbüttel, Geist und Glanz einer alten Residenz, München 1963

Türr 1994

Karina Türr, Farbe und Naturalismus in der Skulptur des 19. und 20. Jahrhunderts. Sculpturae vitam insufflat pictura. Mainz 1994

Uffenbach 1753

Herrn Zacharias Conrad von Uffenbachs Merckwürdige Reisen durch Niedersachsen, Holland und Engelland, 1. Theil, Frankfurt/Leipzig 1753

Uhlemann 1983

Heinz Robert Uhlemann, Der polnische Krönungsornat Augusts des Starken und dessen Krönungsfigurine im Historischen Museum Dresden, in: Waffen- und Kostümkunde, Heft 2, 1983, S. 95–102

Ullrich 1962

H. J. Ullrich, Über die Uniform des Alten Fritz, in: Zeitschrift für Heereskunde, 1962, Nr. 179/180, S. 5–6

Ullrich 2000

Jessica Ullrich, Körper im Transit. Wachs als Medium des Übergangs in Körperdarstellungen der Neunziger Jahre, in: Material im Prozess. Strategien ästhetischer Produktivität, hg. v. Andreas Haus/Franck Hofmann/Änne Söll, Berlin 2000

Uppenkamp 2000

Bettina Uppenkamp, Wachs, in: ABC des Materials, Blätter des Archivs zur Erforschung der Materialikonographie, hg. v. Monika Wagner, Hamburg 2000

Vöge 1910

Wilhelm Vöge, Die deutschen Bildwerke und die der anderen cisalpinen Länder. Kataloge der Königlichen Museen zu Berlin, Bd. VI, Berlin 1910

Vasari/Brown 1960

Giorgio Vasari, On Technique, hg. v. G. Baldwin Brown, New York 1960

Voelcker 1932

Heinrich Voelcker, Die Stadt Goethes. Frankfurt am Main im XVIII. Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1932

Voges 1997

Theodor Voges, Zur Geschichte des Lessinghauses in Wolfenbüttel, in: Lessing in Braunschweig und Wolfenbüttel, hg. v. Gerd Biegel, Braunschweig 1997, S. 19–26 (erstmal erschienen in: Braunschweigisches Magazin, Nr. 9, 1916, S. 97–105)

Walcha 1973

Otto Walcha, Meißner Porzellan. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, Dresden 1973

Waldmann 1990

Susann Waldmann, Die lebensgroße Wachsfigur, eine Studie zu Funktion und Bedeutung der keroplastischen Porträtfigur vom Spätmittelalter bis zum 18. Jahrhundert, München 1990

Walz 1991a

Alfred Walz, Relief mit allegorischer Darstellung, in: Luckhardt 1991, S. 65

Walz 1991b

Alfred Walz, Relief mit den drei Grazien, in: Luckhardt 1991, S. 66

Walz 1993a

Alfred Walz, Relief mit allegorischer Darstellung, in: Luckhardt 1993, S. 72–73

Walz 1993b

Alfred Walz, Relief mit den drei Grazien, in: Luckhardt 1991, S. 74

Walz 1996

Alfred Walz, Das Herzogliche Kunst- und Naturalienkabinett in Braunschweig, in: Ausst. Kat. Weimar 1996, S. 32–34

Weishaupt 1981

Jürgen Weishaupt, Kasseler Kostbarkeiten, Kassel 1981

Weigel 1698

Christoph Weigel, Künstler und Handwerker oder Abbildung der Gemein-Nützlichen Hauptstände, Regensburg 1698

Wex 1995

Reinhold Wex, Zur Geschichte der Münzsammlung des Herzog Anton Ulrich-Museums, in: Wissenschaftsgeschichte der Numismatik, hg. v. Rainer Albert/Reiner Cunz, Speyer 1995, S. 171–183

Wichelhausen 1798

D. Engelbert Wichelhausen, Ideen über die beste Anwendung der Wachsbildnerei, nebst Nachrichten von den anatomischen Wachspräparaten in Florenz und deren Verfertigung für Künstler, Kunstliebhaber und Anthropologen, Frankfurt/M. 1798

Wielandt/Zeititz 1980

Friedrich Wielandt/Joachim Zeititz, Die Medaillen des Hauses Baden. Denkmünzen zur Geschichte des zähringisch-badischen Fürstenhauses aus der Zeit von 1499 bis 1871, Karlsruhe 1980

Wilckens 1978

Leonie von Wilckens, Das Puppenhaus, München 1978

Winkelmann 1997

Heinrich Winkelmann, Herzog Ferdinand und sein Hof – oder ein braunschweigischer Fürst im Ruhestand, in: Braunschweig-Bevern. Ein Fürstenhaus als europäische Dynastie 1667–1884. Veröffentlichungen des Braunschweigischen Landesmuseums 84, Braunschweig 1997, S. 141–160

Wolff von Metternich 1981

Beatrix Frfr. Wolff von Metternich, Die Porträtbüsten der Manufaktur Fürstenberg unter dem Einfluß der Kunstkritik Lessings, in: Keramos, 92, 1981, S. 19–68

Wolkenhauer 2001

Anja Wolkenhauer, „Grausenhaft wahr ist diese wächserne Geschichte“. Die Wachsfuguren von Don Gaetano Zumbo zwischen Kunst und medizinischer Anatomie, in: Wahrnehmung der Natur, Natur der Wahrnehmung. Studien zur Geschichte visueller Kultur um 1800, hg. v. Gabriele Drübeck u. a., Dresden 2001, S. 71–83

Zahlten 1988

Johannes Zahlten, Allegorie auf die Einrichtung der Kunst-kammer in Ansbach, in: Ausst. Kat. Schwäbisch Hall 1988, S. 129–130

Zahlten 1996

Johannes Zahlten, Sammeltätigkeit und Kunstkammerbesitz an den Hohenloher Höfen, in: Hofkunst in Hohenlohe, hg. v. Harald Siebenmorgen, Sigmaringen 1996, S. 109–122

Zedler

Johann Heinrich Zedler, Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste ..., 64 Bde. und 4 Suppl. Bde., Halle/Leipzig 1732–1754

Zimmermann 1977

Eva Zimmermann, Relief mit „Manneken pis“, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg, Bd. 14, 1977, S. 206

Bestandskataloge**Kat. Berlin 1894**

Katalog der Ornamentstichsammlung des Kunstgewerbemuseums Berlin, Leipzig 1894

Kat. Berlin 1939

Katalog der Ornamentstich-Sammlung der staatlichen Kunstbibliothek Berlin, Berlin/Leipzig 1939

Kat. Frankfurt 2000

Die Porträtsammlung der Dr. Senckenbergischen Stiftung Frankfurt. Bildnisse aus fünf Jahrhunderten, Frankfurt a. M. 2000

Ausstellungskataloge**Amsterdam/Leeds 1997**

The colour of Sculpture 1840–1910. Van Gogh Museum Amsterdam/Henry Moore Institute Leeds. Zwolle 1996

Augsburg 1968

Augsburger Barock, Rathaus und Holbeinhaus Augsburg 1968

Basel 1980/81

Geformtes Wachs, Schweizerisches Museum für Volkskunde Basel 1980/81

Berlin 1979

Berlin und die Antike, Schloß Charlottenburg Berlin 1979

Berlin 1980

Bilder vom Menschen in der Kunst des Abendlandes. 150 Jahre Preußische Museen. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin 1980

Berlin 1981a

Die Brandenburgisch-Preußische Kunst-kammer. Eine Auswahl aus den alten Beständen. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin 1981

Berlin 1981b

Preußen, Versuch einer Bilanz. Bd. 1, Gropius-Bau Berlin 1981

Berlin 1981c

Der bunte Rock in Preußen. Militär- und Ziviluniformen 17. bis 20. Jahrhundert in Zeichnungen, Stichen und Photographien aus dem Bestand der Kunstbibliothek Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin 1981

Berlin 1981d

Le Musée sentimental de Prusse, Berlin Museum Berlin 1981

Berlin 1982a

Eisen statt Gold. Preußischer Eisenkunstguß aus dem Schloß Charlottenburg, dem Berlin Museum und anderen Sammlungen. Schloß Charlottenburg Berlin 1982

Berlin 1982b

Berliner Kunst von 1770–1930. Studiensammlung Walde-mar Grzimek. Berlin Museum, Berlin 1982

Berlin 1986

Friedrich der Große. Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz Berlin 1986

Berlin 1990

Ethos und Pathos. Die Berliner Bildhauerschule 1786–1914, Skulpturengalerie Berlin 1990

Berlin 1994

Von allen Seiten schön. Bronzen der Renaissance und des Barock, Skulpturensammlung Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1994

Berlin 1997

Bilder und Zeugnisse der deutschen Geschichte: Aus den Sammlungen des Deutschen Historischen Museums, Bd. 1, Berlin 1997

Berlin 1999

Sophie Charlotte und ihr Schloß, Schloß Charlottenburg Berlin 1999

Berlin 2001

Preußen 1701/2001. Eine europäische Geschichte. Bd. 1: Katalog, Bd. 2: Essays, Schloß Charlottenburg Berlin 2001

Bologna 1959

Maestri della pittura del Seicento Emiliano, Palazzo dell'Archiginnasio Bologna 1959

Bologna 1986

Nell'Età di Correggio e dei Carracci. Pittura in Emilia dei Secoli XVI e XVII, Pinacoteca Nazionale Bologna 1986

Bonn 2000

La Specola – Anatomie in Wachs. Deutsches Museum Bonn 2000

Braunschweig 1975

Deutsche Kunst des Barock, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 1975

Braunschweig 1983

Herzog Anton Ulrich von Braunschweig. Leben und Regieren mit der Kunst, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 1983

Braunschweig 1987

100 Jahre Museumstr. 1. Ein Museum stellt sich aus. Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 1987

Braunschweig 1993/94

Bilder vom alten Menschen, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 1993/94

Braunschweig 1994

Seltenheiten der Natur als auch der Kunst. Die Kunst- und Naturalienkammer auf Schloß Salzdahlum, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 1994

Braunschweig 1998

Hofkunst der Spätrenaissance, Braunschweig-Wolfenbüttel und das kaiserliche Prag um 1600, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 1998

Braunschweig 2000

Weltenharmonie. Die Kunstkammer und die Ordnung des Wissens, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 2000

Braunschweig 2001

Troia. Traum und Wirklichkeit. Braunschweigisches Landesmuseum und Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 2001

Dresden 1990

Von der Königlichen Kunstakademie zur Hochschule der Bildenden Künste, Dresden 1990

Dresden 2000/2001

Der imperfekte Mensch, Deutsches Hygiene-Museum Dresden 2000/2001

Frankfurt 1985/86

Natur und Antike in der Renaissance. Liebieghaus Frankfurt a. M. 1985/86

Frankfurt 1988

Bürgerliche Sammlungen in Frankfurt 1700–1830, Historisches Museum Frankfurt a. M. 1988

Frankfurt 1994

FFM 1200. Traditionen und Perspektiven einer Stadt, hg. v. Lothar Gall, Sigmaringen 1994

Hamburg 1977

Barockplastik in Norddeutschland, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg 1977

Hannover 1977

Hannover in Glanz und Schatten des britischen Weltreiches, Historisches Museum Hannover 1977

Karlsruhe 1981

Barock in Baden-Württemberg, 2 Bde., Schloß Bruchsal, Karlsruhe 1981

Karlsruhe 1996

Für Baden gerettet. Erwerbungen des Badischen Landesmuseums 1995 aus den Sammlungen der Markgrafen und Großherzöge von Baden. Badisches Landesmuseum Karlsruhe 1996

Kassel 1979

Aufklärung und Klassizismus in Hessen unter Landgraf Friedrich II. 1760–1785, Orangerie Kassel 1979

Kassel 1999/2000

Geburt der Zeit. Staatliche Museen Kassel 1999/2000

Leipzig 1909

Universitäts-Jubiläums-Ausstellung, Leipzig 1909

Marchfeldschlösser 1986

Prinz Eugen und das barocke Österreich, Marchfeldschlösser Schlosshof und Niederweiden 1986

München 1966

Meißner Porzellan 1710–1810, Bayerisches Nationalmuseum München 1966

München 1976

Kurfürst Max Emanuel. Bayern und Europa, 2 Bde., München 1976

München 1985

Bayerische Rokokoplastik. Vom Entwurf zur Ausführung. Bayerisches Nationalmuseum München 1985

München 1990

Königliches Dresden. Höfische Kunst im 18. Jahrhundert, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München 1990

München 1991

Traumwelt der Puppen, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München 1991

München 1992

Friedrich der Große. Sammler und Mäzen, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München 1992

München 1994

Silber und Gold. Augsburger Goldschmiedekunst für die Höfe Europas, Bayerisches Nationalmuseum München 1994

München 1995

Der Glanz der Farnese. Kunst und Sammlerleidenschaft in der Renaissance. Haus der Kunst München 1995

München 1997

Il Bambino Gesù. Italienische Jesuskindfiguren aus drei Jahrhunderten. Bayerisches Nationalmuseum München 1997

München/Berlin 1978/79

Die Bildnisse des Augustus. Herrscherbild und Politik im kaiserlichen Rom, Glyptothek München/Antikenmuseum Berlin 1978/79

Münster/Braunschweig 1988/89

Weißes Gold aus Fürstenberg. Kulturgeschichte im Spiegel des Porzellans 1747–1830. Westfälisches Landesmuseum Münster/Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 1988/89

Murano 1981

Vetri di Murano del '700, bearb. v. A. Dorigato, Museo Vetrario Murano 1981, Mailand 1981

Nancy 1989

Les cires habillées Nancéiennes. Tableaux de cire et d'étofes. Musée Lorrain Nancy 1989

Northampton 1979

Antiquity in the Renaissance, Smith College of Art, Northampton/Mass. 1979

Nürnberg 1989

Die Grafen von Schönborn. Kirchenfürsten, Sammler, Mäzene, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg 1989

Paris 1982/83

Le fait divers, Paris 1982/83

Potsdam 1986

Friedrich II. und die Kunst. Neues Palais Potsdam-Sanssouci 1986

Potsdam 1994

Von Sanssouci nach Europa. Geschenke Friedrichs des Großen an europäische Höfe, Neues Palais Potsdam-Sanssouci 1994

Potsdam 1997

Friedrich Wilhelm II. und die Künste. Preußens Weg zum Klassizismus, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg 1997

Salzburg 1977

Köstliches altes Wachsgebild, Dommuseum Salzburg 1977

Schallaburg 1984

Barock und Klassik. Kunstzentren des 18. Jahrhunderts in der Deutschen Demokratischen Republik. Schloß Schallaburg 1984

Schleswig 1997

Gottorf im Glanz des Barock. Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloß Gottorf, Schleswig 1997

Schwäbisch Hall 1988

Leonhard Kern (1588–1662). Meisterwerke der Bildhauerei für die Kunstkammern Europas, Hällisch-Fränkisches Museum Schwäbisch Hall, Sigmaringen 1988

Stift Melk 1980

Österreich zur Zeit Kaiser Josephs II., Niederösterreichisches Landesmuseum Stift Melk 1980, Wien 1980

Stockholm 1972/73

Gustaf III., Stockholm 1972/73

Washington 1986

Renaissance Master Bronzes from the collection of the Kunsthistorisches Museum Vienna, National Gallery Washington 1986

Weimar 1996

Tafelrunden. Fürstenberger Porzellan der Herzogin Anna Amalia in Weimar, Weimar 1996

Wien 1978

Giambologna 1529–1608. Ein Wendepunkt in der europäischen Plastik. Kunsthistorisches Museum Wien 1978

Wolfenbüttel 1979

Sammler Fürst Gelehrter, Herzog August zu Braunschweig und Lüneburg 1579–1666, Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 1979

Wolfenbüttel 1981

Gotthold Ephraim Lessing, 1729 bis 1781, Lessinghaus,
Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 1981

Wolfenbüttel 1988

Barocke Sammelust. Die Bibliothek und Kunstkammer des
Herzog Ferdinand Albrecht zu Braunschweig-Lüneburg
(1636–1687), Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 1988

Wolfenbüttel 1989/90

Staatsklugheit und Frömmigkeit. Herzog Julius zu Braun-
schweig-Lüneburg, ein norddeutscher Landesherr des 16.
Jahrhunderts, Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel
1989/90

Auktionskataloge**Baden-Baden 1995**

Die Sammlung der Markgrafen und Großherzöge von Baden,
Sotheby's, Baden-Baden 5.–21.10.1995

Berlin 2001

Preußen zum 300. Thronjubiläum Berlin, Villa Grisebach
30.11.2001

Köln 1953

Lempertz Köln 8.5.1953

London 1909

A. C. Lucas, Christie's London 20.12.1909

London 1988

Sotheby's London 7.7.1988

London 1991

Christie's London 25.2.1991

London 1993

The Harcourt Collection, Sotheby's London 10.6.1993

München 1916

Sammlung Wirth, Helbing München 1916, 2 Bde.

München 1999

Hampel München 19./20.3.2000

Paris 1974

Ader, Picard, Tajan, Drouôt, Salle 11, Paris 14.6.1974

Wien 1931

Sammlung Köhler, Wawra Wien 30.1.1917

Fotonachweis

Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig,
Bernd-Peter Keiser

Kat. Nr. 1, 2, 5, 7, 8–20, 22–40, 42–62, 65–70, 72,
74–79, 81–84, 86–88, 90–97, 99–121, 123–126, 128,
129, 131–135, BLM 3, 5, 6–15, 17–19, Abb. 10–13, 15,
16, 18–22, 25

Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig,
Michael Lindner

Kat. Nr. 3, 4, 6, 41, 63, 64, 71, 73, 80, 85, 89, 98, 122,
127, 130

Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig,
Jutta Streitfellner

Abb. 1, 2, 3, 4, 5

Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Joachim Thies
Kat. Nr. 21

Braunschweigisches Landesmuseum Braunschweig,
Ilona Döring

Kat. Nr. BLM 1

Braunschweigisches Landesmuseum Braunschweig,
Ingeborg Simon

Kat. Nr. BLM 2, 4, 16, 20

Staatliche Museen Stiftung Preußischer Kulturbesitz Berlin
Abb. 9

Staatliche Museen Kassel, Margarete Büsing
Abb. 23

Kunsthistorisches Museum Wien
Abb. 17

Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel
Abb. 5

Konkordanz

Inv. Nr.	Kat. Nr.	Inv. Nr.	Kat. Nr.	Inv. Nr.	Kat. Nr.
Wac 1	4	Wac 64	41	Wac 126	120
Wac 2	28	Wac 65	42	Wac 127	120
Wac 3	29	Wac 66	43	Wac 128	34
Wac 4	30	Wac 67	44	Wac 129	101
Wac 5	31	Wac 68	45	Wac 130	102
Wac 6	7	Wac 69	46	Wac 131a	21
Wac 7	8	Wac 70	47	Wac 131b	22
Wac 8	9	Wac 71	48	Wac 132	129
Wac 9	32	Wac 72	49	Wac 133	130
Wac 10	124	Wac 73	37	Wac 134	134
Wac 11	125	Wac 74	38	Wac 135	135
Wac 12	126	Wac 75	39	Wac 136	130
Wac 13	127	Wac 76	50	Wac 137	123
Wac 14	104	Wac 77	51	Wac 138	123
Wac 15	131	Wac 78	52	Wac 139	122
Wac 20	33	Wac 79	53	Wac 140	121
Wac 21	118	Wac 80	92	Wac 141	10
Wac 22	25	Wac 81	93	Wac 142	103
Wac 24	58	Wac 82	35	Wac 143	1
Wac 25	72	Wac 83	35	Wac 144	119
Wac 26	70	Wac 84	2	Wac 145	119
Wac 27	71	Wac 85	3	Wac 146	119
Wac 28	84	Wac 87	94	Wac 147	119
Wac 29	64	Wac 88	95	Wac 148	119
Wac 30	55	Wac 89	96	Wac 149	119
Wac 31	56	Wac 90	97	Wac 152	5
Wac 32	73	Wac 91	98	Wac 153	6
Wac 33	57	Wac 92	99		
Wac 34	59	Wac 93	100		
Wac 35	60	Wac 94	26		
Wac 36	61	Wac 95	27		
Wac 37	62	Wac 96	106		
Wac 38	63	Wac 97	105		
Wac 39	75	Wac 98	23		
Wac 40	76	Wac 99	24		
Wac 41	77	Wac 101	132		
Wac 42	78	Wac 102	133		
Wac 43	65	Wac 105	110		
Wac 44	79	Wac 106	111		
Wac 45	81	Wac 107	112		
Wac 46	80	Wac 108	113		
Wac 47	82	Wac 109	108		
Wac 48	83	Wac 110	109		
Wac 49	86	Wac 111	107		
Wac 50	85	Wac 112	11		
Wac 51	68	Wac 113	12		
Wac 52	69	Wac 114	13		
Wac 53	66	Wac 115	14		
Wac 54	67	Wac 116	15		
Wac 55	89	Wac 117	16		
Wac 56	87	Wac 118	17		
Wac 57	88	Wac 119	18		
Wac 58	36	Wac 120	19		
Wac 59	91	Wac 121	20		
Wac 60	90	Wac 122	114		
Wac 61	74	Wac 123	115		
Wac 62	54	Wac 124	116		
Wac 63	40	Wac 125	117		

Register

Künstler

- Abbondio, Alessandro 17, 31
Auerbach, Johann Gottfried 53
- Bandinelli, Baccio 97
Basan, Pierre François 156
Baton, Pompeo 198 (Anm. 1)
Baumschlager, Franz Anton 174
Bause, Johann Friedrich 206
Benoist, Antoine 13
Bossuit, Francis van 112
Braun, Anna Maria Kat. 7–9; 31, 32, 33 (Anm. 2), 34, 36, 55 (Anm. 7), 103, 105, 127
Braun, Johann Bartholomäus 31, 34
Breyman, Adolf 177
Bückle, Johann Martin 161
- Carracci, Annibale 183, 184, 185
Cennini, Cennino 22 (Anm. 30)
Cetto, Johann Baptist 169
Cetto, Nikolaus Engelbert 169
Chapu, Henri 178
Chodowiecki, Daniel Nikolaus 208, 223
Correggio 156, 185
- Degas, Edgar 15
Diez, Robert Kat. 120; 20, 176, 177
Döbel, Johann Christoph 208
Donatello 183
Drentwett, Abraham II Kat. 28–31; 19, 20, 32 (Anm. 10), 54, 55, 57, 58, 59, 60, 61
Drentwett, Abraham I 54
Drentwett, Abraham III 54
Drentwett, Philipp Jacob III 55
Dubut, Charles Claude 208
Dubut, Friedrich Wilhelm 196 (Anm. 9), 207, 209 (Anm. 38)
- Eckstein, Friedrich 202
Eckstein, Johannes Kat. BLM 1; 19, 202, 204, 205, 207
Eichler, Johann Conrad 63
Eichler, Joseph Ignaz Kat. 32; 63, 121,
Elhafen, Ignaz 55
Eversmann, Johann Heinrich 63
- Faltz, Raimund Kat. 10; 37, 38,
Fischer, T. H. 209
Fohler, ? 213
Fontana, Felice 15
Fortini, Giovacchino 183
Freese, Theophil Wilhelm 45, 47 (Anm. 7)
- Gabburri, Francesco Maria Niccolò 183 (Anm. 1)
Giambologna 153, 191
Gosset, Isaac 197, 198, 199
Graff, Anton 206
Grossholtz, Anna Maria (Mme. Tussaud) 13
- Haeberlin, Johann Heinrich 17
Hagbolt, Jacob Hermann 222
Hagbolt, Ludwig Kat. BLM 20; 222, 223
Hagenauer, Johann Baptist 216
Hähnel, Ernst Julius 176
Hardy, Caspar Bernhard 15, 16, 49, 222
Haselmeyer, Johann Christoph 163
Heermann, Paul 112
Heiss, Elias Christoph 32
Herter, Ernst 178
- Kilian, Georg 66
Kern, Leonhard 96 (Anm. 2), 133, 153
Kolm, Johann Wilhelm 207, 208 (Anm. 25)
Kolm, Lucas Wilhelm 208
Koppin, C. Ludwig 209, 210
Kullrich, Wilhelm 177
Kupezky, Johann 53
- Leisser, Carl 161
Lelli, Ercole 15
Leonardo da Vinci 178, 200
Liotard, Jean-Etienne 198
Louys, Jacob 52
Lucas, Richard Cockle Kat. 134–135; 20, 178, 199, 200, 201
- Menzel, Adolph 205 (Anm. 3), 208 (Anm. 27)
Mercier, Philip 198 (Anm. 2)
Meyer, Friedrich Elias 161
Meyer, Johannes d. J. 27
Monogrammist IK Kat. 114–117; 60, 169, 170
Monogrammist IP 103
Mores, Jacob 25 (Kat. 1, Anm. 2)
Müller, Johann Georg 223
- Neuberger, Daniel 12, 13, 15, 17, 26, 27 (Anm. 3), 28, 208
Neuberger, Felicitas 28, 30 (Anm. 2)
Neuberger, Ferdinand Kat. 4–6; 21, 26, 27, 28, 29, 30
- Pertot, Joseph 190
Petel, Georg 45
Peters, Hans Christoph I 55
Pfründt, Georg 31, 103
Pieri, Giovanni Francesco Kat. 124–127; 19, 23 (Anm. 134), 183, 184, 185, 187, 188, 190
Pompe, Walter 45
Posch, Leonhard Kat. BLM 13–15; 163, 165, 216, 217, 218
Prehn, Johann Valentin 174
Psolimar, David 13, 208
Puech, Denys Pierre 178
- Quensen, Johann Andreas 213
- Raffael 19, 118
Raimondi, Marcantonio 76, 118
Rappost, Heinrich d. Ä. Kat. 1; 21, 24, 25
Rappost, Heinrich d. J. 24
Rastrelli, Bartolomeo Carlo 208

Rauschner, Christian Benjamin Kat. 37–100; 19, 21, 25, 39, 63, 69, 70, 71, 73, 74, 75, 76, 79, 80, 81, 85, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 99, 100, 102, 103, 105, 108, 109, 110, 112, 113, 115, 118, 120, 121, 122, 124, 127, 129, 130, 131, 133, 134, 136, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152
 Rauschner, Johann Christoph 71, 105
 Reynolds, Josuah 198 (Anm. 2)
 Riccio, Andrea 96, 133
 Rombrich, Johann Christian 216 (Anm. 1)
 Rosso, Domenico del 183
 Rubens, Peter Paul 52

 Schadow, Johann Gottfried 204, 207
 Schaffer, J. 105
 Schalch, Johann Heinrich 165, 166
 Schaper, Fritz 178
 Schauß, Martin Kat. 121–123; 15, 20, 21, 45, 178, 179, 181, 182, 190, 191, 200, 201
 Schedoni, Bartolomeo 187, 188, 190
 Schildt, Johan Henrik 59
 Schilling, Johannes 176
 Schley, Paul 178
 Schütz, Christian Georg d. Ä. 146
 Spengler, Lorenz 209
 Spol, ? Kat. 105–106; 159, 160, 161
 Spol, Charles 159
 Susini, Antonio 191
 Susini, Clemente 15, 191

 Trautmann, ? 174

 Vasari, Giorgio 12, 15, 22 (Anm. 30)
 Vittoria, Alessandro 45
 Vries, Adriaen de 153

 Wagner, Johann Peter 45
 Wahl, Johann Salomon Daniel 208
 Warin, Jean II 162, 165, 166
 Wedgwood, Josiah 216, 217
 Wolfgang, Johann Georg 57

 Ziesenis, Johann Georg 198
 Zumbo, Gaetano Giulio 15

Orte

Amsterdam 47 (Anm. 11, 13), 222
 Ann Arbor 47 (Anm. 12)
 Antwerpen 45
 Ansbach 27, 45, 47 (Anm. 12)
 Arnstadt 14, 159
 Athen 200
 Augsburg 12, 14, 15, 17, 26, 27, 28, 37, 38, 45, 54, 55, 58, 59, 60, 159, 174, 208

 Baden-Baden 21, 27
 Bamberg 45, 174
 Basel 16, 166
 Bayreuth 53 (Anm. 2)
 Beierstedt 217, 218

Berlin 13, 14, 15, 19, 20, 24, 31, 32, 37, 38, 45, 53, 58, 59, 96, 103, 105, 133, 144, 153, 161, 163, 177, 178, 179, 181, 190, 191, 200, 201, 202, 204, 205, 207, 208, 209, 210, 216, 217, 218, 222, 223
 Bern 53 (Anm. 2)
 Bevern 17, 18, 23 (Anm. 108, 109, 110), 34, 49
 Bologna 15, 144, 191
 Boston 165
 Braunlage 215
 Braunschweig 16, 18, 19, 20, 21, 24, 27, 28, 38, 45, 47 (Anm. 7), 59, 63, 64, 66, 103, 153, 159, 163, 169, 170 (Anm. 1), 176, 177, 179, 181, 195, 197, 198, 201, 205, 208 (Anm. 2), 209, 210, 211, 213, 216, 219, 220, 221
 Bremen 45, 73
 Breslau 160, 161
 Brüssel 159, 162

 Colmar 196 (Anm. 11)
 Cincinnati 202

 Darmstadt 103 (Anm. 8)
 Detroit 165, 166
 Dresden 14, 19, 24, 39 (Anm. 4), 153, 176, 177, 178
 Durlach 31

 Ecouen 31
 Edinburgh 112
 Einsiedeln 167
 Erfurt 175
 Etruria 216

 Florenz 13, 15, 16, 39 (Anm. 4), 167, 168, 174, 183, 191
 Frankfurt a. M. 19, 31, 39, 55, 70, 71, 73, 74, 76, 88, 89, 90, 91, 92, 94, 95, 96, 97, 99, 102, 103, 105, 109, 110, 112, 115, 118, 120, 121, 122, 124, 127, 129, 130, 131, 133, 134, 136, 139, 140, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 174
 Fürstenberg 18, 19, 161, 162, 167, 213, 216 (Anm. 1)

 Gleiwitz 163, 165
 Gotha 55, 60, 144, 175

 Hamburg 12, 25 (Anm. 2), 45, 103 (Anm. 5), 115, 207, 208 (Anm. 22), 216
 Hannover 25, 45, 112, 163
 Havanna 202
 Hildesheim 183 (Kat. 123, Anm. 2)
 Höchst 70

 Karlsruhe 26 (Anm. 4), 27, 28, 103 (Anm. 5)
 Kassel 175, 195
 Köln 15, 16, 49, 71 (Anm. 6), 222
 Königsberg 57
 Kopenhagen 16, 49, 209
 Kremsmünster 166
 Kulmbach 18
 Küstrin 209

 Lauchhammer 165
 Lausanne 165
 Leipzig 71 (Anm. 13), 160, 161

London 13, 16, 21, 24, 25, 26 (Anm. 5), 47 (Anm. 6), 96, 97, 103, 105 (Anm. 1), 133 (Anm. 3), 161, 165, 190, 196 (Anm. 13), 197, 198 (Anm. 4), 199, 200, 201, 222
 Lübeck 73, 76
 Ludwigslust 202
 Lunéville 195, 196 (Anm. 4, 5, 11, 14)
 Lüttich 165
 Lyon 31

 Magdeburg 213
 Mannheim 71
 Marbach 205 (Anm. 4)
 Meißen 161
 München 14, 17, 26 (Anm. 4), 27, 29, 31, 103 (Anm. 5), 162, 169 (Anm. 7), 178, 196 (Anm. 14), 211
 Münster 103, 162
 Murano 190 (Anm. 2)

 Nancy 16, 195, 196
 Naumburg 70
 Neapel 183, 184, 185, 187, 188, 190, 216
 New York 26 (Anm. 5)
 Niderville 195
 Nürnberg 12, 13, 14, 24, 31, 163, 165, 208

 Ortshausen 213, 214

 Paonazzo 38
 Paris 16, 26, 31, 38, 156, 159, 166, 176, 178, 195, 196, 207, 216
 Parma 185
 Philadelphia 71, 163, 202
 Prato 183
 Pommersfelden 26 (Anm. 5), 27, 31, 55, 60
 Pöbneck 176
 Potsdam 71, 202, 204, 205 (Anm. 4), 207, 208 (Anm. 4, 26)
 Prag 14

 Rastatt 29, 31
 Regensburg 12, 31, 174
 Rom 63, 70, 169, 178, 185

 Salisbury 199
 Salzburg 16, 162, 169, 216
 Salzdahlum 17, 18, 28, 32, 45, 63, 174, 204
 St. Petersburg 208
 Sayn 165
 Schaffhausen 165, 166
 Schwerin 162, 166
 Stadtoldendorf 215
 Stralsund 161
 Straßburg 31, 196
 Stockholm 37, 160, 161
 Stuttgart 12, 144, 163

 Troppau 103 (Anm. 4)
 Tuntenhausen 13

 Venedig 45, 190
 Vierzehnheiligen 13
 Volkstedt 45

Washington 47 (Anm. 12)
 Weesp 45
 Weimar 26, 162, 165, 175, 205 (Anm. 9), 217
 Wetzlar 70
 Wien 12, 13, 14, 15, 17, 26, 27, 31, 45, 47 (Anm. 11), 53, 127, 166, 177, 183, 207, 208, 216, 217
 Winchester 201
 Wolfenbüttel 17, 24, 63, 66, 68, 177, 211, 212
 Wörlitz 175
 Würzburg 45

Personen

Ahrens, Anton Konrad Friedrich 16
 Albani, Giovanni Francesco 53
 Anckel, Georg 17
 Anton Ulrich, Herzog von Braunschweig-Lüneburg-Wolfenbüttel 17, 18, 21, 32, 45, 54, 65, 159, 174
 Arndt, Ernst Moritz 217
 Aristoteles 165, 166
 August II., König von Polen / Friedrich August I., Kurfürst von Sachsen 208
 August III., König von Polen / Friedrich August II., Kurfürst von Sachsen 195
 August d. J., Herzog von Braunschweig-Lüneburg-Wolfenbüttel 17, 18, 174
 August Wilhelm, Herzog von Braunschweig-Lüneburg-Bevern 18, 65
 Augusta, Herzogin von Sachsen-Gotha, Prinzessin von Wales 197, 198, 199
 Augusta Friederike Ludovica, Prinzessin von Wales, Herzogin von Braunschweig-Lüneburg-Wolfenbüttel 197, 198, 199
 Augusta Dorothea, Fürstin von Schwarzburg-Arnstadt 159
 Augustus 39, 40, 78

 Baumann, ? 18, 19
 Bernbach, Peter Philipp von, Bischof von Bamberg 31 (Anm. 2)
 Bertuch, Friedrich Justin 175
 Besser, Johann von 57
 Bode, Wilhelm von 178, 200
 Boruwlaski, Joseph (Joujou) 195, 196 (Anm. 16)
 Brückmann, Franz Ernst 18
 Buffon, Georges Louis Leclerc, Comte de 196

 Caligula 40, 41, 76, 90
 Carl I., Herzog von Braunschweig-Lüneburg-Wolfenbüttel 16, 18, 19, 20, 53, 59, 66, 68, 204, 207, 210
 Carl Wilhelm Ferdinand, Herzog von Braunschweig-Lüneburg-Wolfenbüttel 66, 185, 197, 199
 Carlo III., König von Neapel 183
 Cäsar, Gaius Julius 38, 39, 76, 77, 78
 Charles I., König von England 52
 Charlotte Albertine, Prinzessin von Preußen 208
 Christian VI., König von Dänemark 208
 Cicero, Marius Tullius 168, 169
 Claudius 41, 80
 Clemens XI., Papst 53, 54
 Clemens August, Kurfürst und Erzbischof von Köln 71 (Anm. 6)
 Curtius, Philippe 195

- Dell'Anguillara, Giovanni Andrea 49
 Denon, Dominique Vivant 216
 Deym von Stritz, Joseph Graf (gen. Müller) 207, 216
 Diderot, Denis 196
 Diogenes 165, 166
 Domitian 44, 45, 88
 Doppelmayr, Johann Gabriel 31
 Dubsky, Johann Georg von 204, 207

 Eberlein, Christian Nikolaus 18
 Elisabeth, Herzogin von Mecklenburg 178 (Anm. 1)
 Elisabeth Christine, Herzogin von Braunschweig-Lüneburg-Bevern, Königin von Preußen 59, 66, 204, 205
 Eugen, Prinz von Savoyen 32, 52, 53

 Farnese, Odoardo Kardinal 185
 Ferdinand, Herzog von Braunschweig-Lüneburg-Bevern 202, 204, 205
 Ferdinand III., Kaiser von Österreich 17, 208
 Ferdinand IV., König von Neapel 216
 Ferdinand Albrecht I., Herzog von Braunschweig-Lüneburg-Bevern 18, 21, 34, 49, 174
 Ferdinand Albrecht II., Herzog von Braunschweig-Lüneburg-Bevern 53, 66
 Ferdinand Maximilian, Markgraf von Baden-Baden 32, 37
 Ferry, Nicholas (Bébé) 19, 193, 195, 196
 Fink, August 21
 Franz Stephan, Herzog von Lothringen / Franz I. Kaiser von Österreich 71, 73, 76
 Frederik III., König von Dänemark 208
 Friedrich I., Herzog von Sachsen-Gotha 31
 Friedrich II., König von Preußen 19, 20, 59, 76, 202, 204, 205, 206, 207, 208 (Anm. 22), 210, 222, 223
 Friedrich III., Kurfürst von Brandenburg / Friedrich I. König von Preußen 19, 38, 55, 56, 57, 58, 59, 208
 Friedrich VI., Markgraf von Baden-Durlach 31
 Friedrich August, Prinz von Preußen 208
 Friedrich Ludwig, Prinz von Preußen 208
 Friedrich Ludwig, Prinz von Wales 196, 197, 198
 Friedrich Wilhelm I., König von Preußen 204, 207
 Friedrich Wilhelm II., König von Preußen 71, 204
 Friedrich Wilhelm, Prinz von Preußen 204, 207, 208

 Gärtner, Karl Christian 160, 162
 Gaertner, Ursula 179, 180, 181,
 Galba 42, 82
 Gellert, Christian Fürchtegott 159, 160, 161, 162
 Georg III., König von Großbritannien 197
 Giovanni Gastone de' Medici, Großherzog der Toskana 183
 Goethe, Johann Wolfgang von 15, 23 (Anm. 62), 204, 217
 Gustav Adolf, König von Schweden 13, 17, 208

 Hainhofer, Philipp 17
 Hesiod 167
 Hirsching, Georg Heinrich 19
 Hoefer, Johann Gottfried 18, 19, 35 (Anm. 1)
 Hollenberg, Georg Heinrich 19
 Hüsken, Heinrich Sebastian 31, 70

 Jerusalem, Johann Friedrich Wilhelm 210
 Joachim Friedrich, Markgraf von Brandenburg 18

 Johann Friedrich, Markgraf von Ansbach 27
 Johann Wilhelm, Kurfürst von der Pfalz 31
 Joseph II., Erzherzog von Österreich, Kaiser von Österreich 15, 73, 74, 76
 Julius, Herzog von Braunschweig-Lüneburg-Wolfenbüttel 24, 25

 Karl, Landgraf von Hessen 31
 Karl II., Herzog von Braunschweig-Lüneburg 177, 219
 Karl III., König von Spanien / Karl IV., Kaiser von Österreich 21, 31, 54
 Karl XII., König von Schweden 31
 Karl August, Herzog von Sachsen-Weimar 217
 Karl Alexander, Prinz von Lothringen 195
 Karoline von Brandenburg-Ansbach, Königin von Großbritannien 197
 Karts, Albrecht 221
 Koch, Dorothee Leonore Auguste von 211, 212
 Köhler, Johann David 18
 Könnecke, Otto 210
 Kotzebue, Gerhard Christian 213
 Küster, Georg Gottfried 59

 Lavater, Johann Caspar 223
 Leibniz, Gottfried Wilhelm 38
 Leopold I., Kaiser von Österreich 13, 31, 208
 Leopold Wilhelm, Markgraf von Baden-Baden 34
 Lessing, Gotthold Ephraim 210
 Leszczyński, Stanislaus / Stanislaus I., König von Polen 193, 195
 Lieber, A. 179, 181
 Lucas, Albrecht Dürer 201
 Ludwig XIV., König von Frankreich 32
 Ludwig XVI., König von Frankreich 71, 211
 Ludwig Carl Wilhelm, Prinz von Preußen 208
 Ludwig Rudolph, Herzog von Braunschweig-Lüneburg-Wolfenbüttel 63, 64, 65, 66
 Ludwig Wilhelm, Markgraf von Baden-Baden 18, 32, 33

 Maria Karolina, Königin von Neapel 183
 Marius, Gaius 167, 168, 169
 Maximilian Julius Leopold von Braunschweig-Lüneburg-Wolfenbüttel 209, 210
 Meier, Paul Jonas 20, 21, 178
 Meusel, Johann Georg 71 (Anm. 13)
 Mozart, Wolfgang Amadeus 216
 Müller, Andreas 18
 Müller, Johann Christoph 59

 Nero 41, 80, 90, 91
 Nicolai, Friedrich 59, 202

 Oeder, Johann Ludwig 18
 Otho 42, 43, 84
 Ovid 49, 113, 115
 Oxenstierna, Axel Gustavsson Graf 17

 Palmerston, Lord Henry John Temple 200
 Peter der Große, Zar von Rußland 208
 Philippine Charlotte, Prinzessin von Preußen, Herzogin von Braunschweig-Lüneburg-Wolfenbüttel 59, 66, 205
 Piccolomini, Ottavio Graf 18, 37
 Plinius d. Ä. (Gaius Plinius Secundus) 12, 13

Pompeius 168
Prell, Hermann 178

Rabener, Gottlieb Wilhelm 159, 160, 161, 162
Reichardt, Gustav 217
Ribbentrop, Philip Christian 19, 205
Richter, Franziska Amalie Juliane 213, 214
Richter, Friedrich Wilhelm 213, 214
Rieffenstahl, ? 213, 214
Riegel, Herman 20
Ripa, Cesare 49

Sandrart, Joachim von 12, 15, 31, 208 (Anm. 35)
Schildbach, Carl 175
Schönborn, Lothar Franz von, Kurfürst von Mainz 31, 55
Senckenberg, Johann Christian 71
Seneca 167
Skarbina, Franz 178
Sobieski, Jan III. 33, 65
Sokrates 88, 89, 162
Sophie Amalie, Königin von Dänemark 208
Sophie Marie Caroline von Braunschweig-Lüneburg-Wolfen-
büttel 23 (Anm. 115)
Sophie Charlotte, Kurfürstin von Brandenburg, Königin von
Preußen 37, 38, 59
Steinacker, Karl 209, 211, 213, 216, 220
Stetten, Paul von 15, 26, 55, 58, 59
Sueton (Gajus Suetonius Tranquillus) 39, 76
Sulla 167
Superville, Daniel de 16
Swedenborg, Edward 202 (Anm. 3)

Torini, Giuseppe 191
Tiberius 39, 40, 80
Titius, Carl Heinrich 19
Titus 38, 76

Uffenbach, Zacharias Conrad von 18, 32, 45

Vasel, August 217, 218
Vespasian 44, 87
Victoria Luise, Herzogin von Braunschweig-Lüneburg 21,
181, 182
Vitellius 43, 85

Wallenstein, Albrecht Wenzel Eusebius Graf von 18, 34
Weigel, Christoph 14
Wernicke, Herta 21
Wichelhausen, Engelbert 15
Wiedela, ? 18
Wiedemann, Conrad Eberhard 19
Wilhelm, Herzog von Braunschweig-Lüneburg 176, 177,
178 (Anm. 6), 219, 220, 221
Wilhelm III., König von Großbritannien, Erbstatthalter von
Oranien 31
Wilhelmine (Friederike Sophie Wilhelmine), Prinzessin von
Preußen, Erbstatthalterin von Nassau-Oranien 207
Wykeham, William of 201

Zedler, Johann Heinrich 12, 16
Zimmermann, Paul 214, 215
Zuckschwerdt, August 211

Ikonographie

Allegorie der Eitelkeit 133
Allegorie der Stärke Kat. 91; 143
Allegorie der Vergänglichkeit Kat. 2; Kat. 77; Kat. 79;
Kat. 81; Kat. 84; 25, 124, 127, 130, 134
Allegorische Darstellung der Regierung König Friedrichs I.
von Preußen Kat. 28; 19, 55, 56, 57
Antike Idealbildnisse Kat. 110–113; 20, 167, 168, 169
Antiker Philosoph Kat. 51; 89
Antiope mit zwei Satyrn Kat. 71; 115
Apotheose des preußischen Königs Friedrich Wilhelm II. 71
Arche Noah 27

Bathseba im Bade Kat. 57; 95, 133
Bauer mit Krug und Pfeife Kat. 87; 139, 140
Bäuerin Kat. 80; 129
Bauern als Liebespaar Kat. 35; 68, 69
Beweinung Christi Kat. 58; 96, 97
Bildnis eines Bischofs Kat. 135; 201
Blumen 14
Bordellszene Kat. 36; Kat. 85; Kat. 86; 69, 136

Caritas Kat. 127; 188, 190
Cäsaren Kat. 11–20; Kat. 40–49; 38, 39, 76
Christus und die Frau aus Kanaa Kat. 124; 183, 185
Cupido 18

Demokrit und Herakles 144
Diana und Aktäon 27
Diana und Gefährtinnen, von Satyrn belauscht Kat. 25; 50
Drei Grazien Kat. 72; 118

Elias in der Wüste Kat. 115; 171

Fatschenkind Kat. 118; 13, 173
Flora 20, 178, 200
Fortuna 18
Frau mit Kind 19, 174
Früchte Kat. 119; 14, 18, 20, 174, 175, 176

Glückseligkeit des Königreiches Preußen 58

Heilige Elisabeth 190 (Kat. 127, Anm. 1)
Heilige Maria Magdalena als Büßerin Kat. 64; Kat. 65;
Kat. 66; 105, 109
Heiliger Bartholomäus Kat. 61; 99
Heiliger Hieronymus Kat. 21; Kat. 22; 18, 45, 46, 47
Heiliger Hieronymus als Büßer Kat. 67; 109
Heiliger Sebastian Kat. 62; Kat. 63; Kat. 103; 20, 31, 71,
102, 103, 104, 156
Heiliger Sebastian, von den Frauen gepflegt Kat. 126; 187,
188
Herkules und Amor Kat. 74; 120
Herkules und Omphale Kat. 32; 63
Höfische Gesellschaft bei Konzert und Tanz Kat. 104; 156,
159

Idealbildnis eines Greises Kat. 108–109; 165

Jagdszene 17
Jäger in Landschaftsausschnitt 71
Jakobs Traum Kat. 116; 171

Joseph und die Frau des Potiphar Kat. 55; 92
 Joseph, von seinen Brüdern in den Brunnen geworfen
 Kat. 117; 172
 Judith mit dem Haupt des Holofernes Kat. 68; 110, 112
 Jugend und Alter als Allegorie der Vergänglichkeit
 Kat. 82; 131
 Kentaure über einem gefallenen Lapithen Kat. 134; 200
 Kinderbacchanal Kat. 89; 140
 Köchin mit Kohlkopf Kat. 88; 140
 König Ludwig XVI. auf dem Weg zum Schafott 71
 Krippe 14
 La Zingarella 185
 Lachender und Weinender Philosoph 144
 Lachendes Kind Kat. 92; 144, 145
 Landschaft am Ufer eines Sees Kat. 96; 148
 Landschaft mit Anglern Kat. 100; 152
 Landschaft mit Gewitter Kat. 98; 150
 Landschaft mit Staffagefiguren Kat. 94; Kat. 97; Kat. 99;
 145, 149, 151
 Landschaft mit Wanderern und Fischer Kat. 95; 147
 L'Elemosina 190
 Manneken pis 26
 Maria mit dem Christuskind Kat. 125; 185
 Maria mit Kind 18
 Nackte Frau mit Flaschen Kat. 75; 121
 Nackte Frau mit Früchten Kat. 76; 122
 Opfer Abrahams Kat. 114; 170
 Pietà Kat. 60; Kat. 130; 99, 191
 Puppenhaus 14, 159
 Raub der Europa 129
 Rebecca am Brunnen Kat. 54; 91
 Reiterschlacht Kat. 5; 27, 29, 31
 Rheinlandschaften 146
 Römische Kaiser Kat. 11–20; Kat. 40–49; 38, 39, 76
 Sabinerschlacht 27
 Salome mit dem Haupt des Johannes Kat. 69; 112
 Schlacht des Konstantin 19
 Schlacht Hannibals Kat. 6; 30
 Schlachtenszene 17, 21, 27, 31
 Schlafender Amor Kat. 90; 142
 Schmerzensmann mit Maria und Johannes Kat. 59; 97
 Susanna und die beiden Alten Kat. 56; 94
 Szenen aus den Büchern der Makkabäer Kat. 29–31; 20,
 60, 61, 62
 Toter Christus Kat. 129; 191
 Urinierendes Kind Kat. 3; 26
 Vanitas 25
 Venus Kat. 101; 17, 20, 153
 Venus bei der Toilette Kat. 78; Kat. 83; 96, 124, 127, 133
 Venus und Amor Kat. 102; 96, 153
 Venus und Amor in der Schmiede des Vulkan Kat. 73;
 63, 118

Venus züchtigt Amor 133
 Vier Jahreszeiten 18, 49
 Weinendes Kind Kat. 93; 144, 145
 Wickelkind 19
 Winter Kat. 23; Kat. 24; 19, 47, 49

Zerstörung Jerusalems 18, 28
 Zerstörung Trojas Kat. 4; 27

Porträts

Anton Ulrich, Herzog von von Braunschweig-Lüneburg-
 Wolfenbüttel 21
 Augusta, Prinzessin von Wales, Herzogin von Braun-
 schweig-Lüneburg-Wolfenbüttel Kat. 133; 198, 199
 Augusta von Sachsen-Gotha, Prinzessin von Wales
 Kat. 132; 197
 Carl I. Herzog von Braunschweig-Lüneburg-Wolfenbüttel
 Kat. 34; 20, 66, 67, 68
 Charlotte, Königin von Großbritannien 21
 Clemens XI., Papst Kat. 27; 53, 54
 Elisabeth, Herzogin von Mecklenburg 21, 178 (Anm. 1)
 Elisabeth Christine, Kaiserin von Österreich 21
 Elisabeth Juliane, Herzogin von Braunschweig-Lüneburg-
 Wolfenbüttel 21
 Eugen, Prinz von Savoyen Kat. 26; 31, 52, 53
 Ferdinand Albrecht I., Herzog von Braunschweig-Lüneburg-
 Bevern 21
 Ferry, Nicolas (Bébé) Kat. 131; 19, 193, 195, 196
 Franz I., Kaiser von Österreich Kat. 37; Kat. 38; 71, 73
 Friedrich II., König von Preußen Kat. BLM 1, Kat. BLM 2,
 Kat. BLM 20; 14 (Abb. 3), 19, 20, 202, 203, 204, 205,
 206, 207, 208, 222, 223
 Friedrich Ludwig, Prinz von Wales Kat. 132; 196, 197
 Gaertner, Ursula Kat. 122; 21, 179, 180, 181
 Gellert, Christian Fürchtegott Kat. 105; 160, 161
 Georg III., König von Großbritannien 21, 197
 Hannepeter Kat. 121; 21, 178
 Joseph, Erzherzog von Österreich Kat. 39; 74, 76
 Julius, Herzog von Braunschweig-Lüneburg-Wolfenbüttel
 Kat. 1; 21, 24
 Karl VI., Kaiser von Österreich 21
 Koch, Dorothee Leonore Auguste von Kat. BLM 6; 211,
 212
 Ludwig XVI., König von Frankreich Kat. BLM 5; 211
 Ludwig Rudolph, Herzog von Braunschweig-Lüneburg-
 Wolfenbüttel Kat. 33; 64, 65, 66
 Ludwig Wilhelm, Markgraf von Baden-Baden Kat. 7; 32
 Maximilian Julius Leopold von Braunschweig-Lüneburg-
 Wolfenbüttel Kat. BLM 4; 209, 210
 Rabener, Gottlieb Wilhelm Kat. 106; 161, 162

Reichardt, Gustav Kat. BLM 13, 217

Sophie Charlotte, Kurfürstin von Brandenburg Kat. 10; 20,
37

Victoria Luise, Herzogin von Braunschweig-Lüneburg
Kat. 123; 21, 181, 182

Wilhelm, Herzog von Braunschweig-Lüneburg Kat. 120;
Kat. BLM 16, Kat. BLM 18; 20, 176, 177, 219, 220, 221

Journal of the American Medical Association

Published Weekly, except on Sundays, Holidays, and Days of the Week

Subscription Price, \$5.00 per Annum in Advance

Single Copies, 15 Cents

Advertising Rates, on Application

Published by the American Medical Association, 535 North Dearborn Street, Chicago, Ill.

ISBN 3-922279-53-8